HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

3543

I

# MONATSHEFTE
## FÜR
# KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

VIII. JAHRGANG 1915

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

LIBRARY
JUN 6 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

N
3
M8
Jg.8

# ABHANDLUNGEN


Heft 1: Seite

Cuny, George, Der Danziger Maler Daniel Schultz . . . . . 1—9
Hoogewerff, G. J., Die Deutung der Grisaillen unter Raffaels Parnaß . . . . . 10—16
Bangel, Rudolf, Zur holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts . . . . . 17—21

Heft 2:

Vöge, Wilhelm, Zu Konrad Meit . . . . . 37—45
Plietzsch, E., Holländische Bilder des 17. Jahrhunderts aus Leipziger Privatbesitz . . 46—51
Braun, Edmund Wilhelm, Die Handzeichnungen des jüngeren Peter Vischer zu Pankraz Schwenters Gedicht über die Herculestaten . . . . . 52—57

Heft 3:

Bernhart, Max, Die Türken im Wandel des historischen Urteils . . . . . 69—80
Hirschmann, Otto, Ein Gemälde Peter Candids im Haarlemer Museum . . . . . 81—83
Funke, Max R., Die psychologischen Grundelemente in der Kunst . . . . . 84—96

Heft 4:

Baumstark, Anton, Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischen Umdeutungen . . . . . 111—123
Mayer, August L., Über einige Velazquez zu Unrecht zugeschriebene Stilleben und Genrebilder . . . . . 124—127
Feulner, Adolf, Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg . . . . . 128—135

Heft 5:

Biehl, W., Eine Marmorbüste des Luca della Robbia . . . . . 147—149
West, Robert, Pienza . . . . . 150—165
Panofsky, E., Über das Zeichnen mit farbiger Feder. Bemerkungen zu einigen Blättern des Virgilius Solis und zu den Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians I. . 166—169
Wolff, Friedrich, Die Kapelle bei den Hirzbacher Höfen . . . . . 170—175

Heft 6:

Folnesics, Hans, Niccolò Fiorentino, ein unbekannter Donatelloschüler . . . . . 187—197
Josephsohn, Ragnar, Die Froschperspektive des Genter Altars . . . . . 198—201
West, Robert, Die Erzählungen des Pinturicchio . . . . . 202—214

Heft 7:

Lüthgen, G. Eugen, Die Wirkung der Mystik in der Kölner und der Niederrheinischen Bildnerei gegen Ende des 14. Jahrhunderts . . . . . 223—237
Planiscig, Leo, Alessandro Magnasco und die romantisch-genrehafte Richtung des Barocco . . . . . 238—248
Braune, Heinz, Verkannte Alttiroler Tafelmalereien . . . . . 249—250

Heft 8:

Cohn-Wiener, Ernst, Das Problem des Meisters von Naumburg . . . . . 263—273
Grautoff, Otto, Quentin Varin, Nicolas Poussins erster Lehrer . . . . . 274—278
Wislicenus, Paul, Zur Untersuchung von Shakespeares Totenmaske . . . . . 279—292

Heft 9:

Haupt, Albrecht, Zur Entstehung der romanischen Ornamentik . . . . . 309—328
Feulner, Adolf, Ein ländlicher Baumeister der Rokokozeit in Franken . . . . . 329—336

Heft 10: Seite

Strzygowski, Josef, Die sassanidische Kirche und ihre Ausstattung . . . . . 349—365
Stierling, Hubert, Dürer in der Vischerschen Werkstatt . . . . . 366—371
Schmidt, Paul Ferdinand, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts. I. . . . 372—383

Heft 11:

Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Ruthenische Holzkirchen . . . . . 393—395
Kutschera-Woborsky, Oswald von, Sebastiano Riccis Arbeiten für Turin . . . 396—408
Schmidt, Paul Ferdinand, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts. II. . . . 409—422

Heft 12:

Steinmann, Ernst, Ein Michelangelo-Bildnis in der Stadtbibliothek zu Breslau . . 431—432
West, Robert, Lübecker Plastiken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts . . . 433—442
Baumstark, Anton, Syrische und armenische Bucheinbände in getriebenem Silber 443—452

# MISZELLEN

Heft 1:

Der Miniaturen-Katalog der Sammlung des Hauses Braunschweig-Lüneburg (Georg Biermann), S. 22.

Heft 7:

Die Gesta Romanorum als mittelbare kunsthistor. Quelle (Habicht), S. 251.

Reinier van d. Laeck und seine „Schwester" Maria (Rudolf Bangel), S. 251.

Nachtrag zu „Die zwei Halbfiguren der ehemaligen Kanzlei in Straßburg" (Emil Major), S. 253.

Heft 8:

Über den Zusammenhang einiger Handzeichnungen mit Domenico Ghirlandajo (Paul Erich Küppers), S. 293.

Heft 9:

Ein Fresko Pinturicchios im Dom zu Massa (Walter Bombe), S. 337.

Heft 11:

Zur Ulmer Plastik (V. Curt Habicht), S. 423.

# REZENSIONEN


Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912 (W. Bombe), S. 426.

Badt, Kurt, Andrea Solario, sein Leben und seine Werke (Gronau), S. 24.

Bangel, Rudolf, Johann Georg Trautmann und seine Zeitgenossen (Ad. Feulner), S. 138.

Baumstark, Anton, Die Modestianischen und die Konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem (Edm. Weigand), S. 455.

Belloc, Hillaire, The book of the Bayeux tapestry (Rud. Bangel), S. 303.

Benziger, Karl J., Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters (E. Rosenthal), S. 139.

Berling, K., Meißner Porzellangruppen in Oranienbaum (Pazaurek), S. 183.

Biermann, Georg, Deutsches Barock und Rokoko (Alb. Dresdner), S. 136.

da Bisticci, Vespasiano, Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento (Rosa Schapire), S. 342.

Bredt, E. W., Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst (H. Kehrer), S. 428.

British Museum, Woodcuts and Metal Cuts of the fifteenth century chiefly of the German school (H. W. Singer), S. 344.

Burg, Hermann, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit (Ad. Feulner), S. 385.

Burgheim, Alfred, Der Kirchenbau d. 18. Jahrhunderts im Nordelbischen (R. Haupt), S. 459.

Caullet, G., Le van Dyck de Courtrai d'après la correspondance originale du maitre et les écrits du XVIIIe siècle (E. Schaeffer), S. 27.

Clapp, Fred. M., Les dessins de Pontormo (H. S.), S. 30.

Croce, Benedetto, Grundriß der Ästhetik (H. Bieber), S. 302.

Curman, Sigurd, Cisterzienserordens Byggnadskonst (R. Haupt), S. 215.

Curman, Sigurd, Roosval, Johnny, Sveriges Kyrkor konsthistorisk Inventarium (R. Haupt), S. 215.

Entgegnung (W. Friedländer—P. F. Schmidt), S. 107.

Fischel, Oskar, Raphaels Zeichnungen (G. Biermann), S. 30.

Fontaine, André, Académiciens d'autrefois (O. Grautoff), S. 105.

Freise, Kurt, Lilienfeld, Karl, Wichmann, Heinrich, Rembrandts Handzeichnungen, II. Band (E. Plietzsch), S. 26.

Ganzenmüller, Wilhelm, Das Naturgefühl im Mittelalter (K. Freyer), S. 255.

Garber, Josef, Die karolingische St. Benediktskirche in Mals (K. M. Swoboda), S. 424.

Geiger, Benno, Alessandro Magnasco (Biermann), S. 65.

Gerstenberg, Kurt, Deutsche Sondergotik (Max Deri), S. 98.

Gesellschaft schweizerischer Zeichenlehrer, Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz (Konr. Escher), S. 176.

van Gogh, Vincent, Briefe an seinen Bruder (R. Schapire), S. 344.

Grüter, Joseph, Johann Kuper und die Holzschnitzereien der Renaissance in Münster während des 16. Jahrhunderts (Hermann Schmitz), S. 343.

Heinersdorff, Gottfried, Die Glasmalerei (P. F. Schmidt), S. 304.

Hofmann, Theobald, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt (Albr. Haupt), S. 102.

Jacobsen, Emil, Umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts (W. Bombe), S. 29.

Jensen, Chr. Axel, Danmarks Snedkere og Billedsnidere i Tiden 1536—1660 (R. Haupt), S. 218.

Jensen, Chr. Axel, Stilarternes Historie (R. Haupt), S. 216.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens (A. Baumstark), S. 58.

Kaufmann, C. M., Handbuch der Christlichen Archäologie (O. Wulff), S. 453.

Kempf, Friedrich, Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege (K. Freyer), S. 344.

Kern, Fritz, Humana Civilitas (K. Borinski), S. 142.

Kristeller, Paul, Die lombardische Graphik der Renaissance (Geisberg), S. 138.

Kumsch, E., Die Apostel-Geschichte (Fr. Goldschmidt), S. 140.

Lauterbach, Alfred, Die Renaissance in Krakau (R. Schapire), S. 386.

Leisching, Julius, Figurale Holzplastik (Biermann), S. 388.

Lorenzen, Wilh., Gammel Dansk Bygningskultur (R. Haupt), S. 217.

Lugt, Frits, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam (O. Hirschmann), S. 339.
Lund, E. F. S., Danske malede Porträter (R. Haupt), S. 218.

Martin, W., und Moes, E. W., Oude Schilderkunst in Nederland (R. Bangel), S. 180.
Minns, Ellis, H., Scythians and Greeks (Zoltán v. Takács), S. 102.
Moeller van den Bruck, Die italienische Schönheit (Rosa Schapire), S. 299.
Molsdorf, Wilhelm, Schrifteigentümlichkeiten auf älteren Holzschnitten als Hilfsmittel ihrer Gruppierung (Erw. Rosenthal), S. 31,

Neuber, Hans, Ludwig Juppe aus Marburg (R. Hamann), S. 458.

Olschki, Leo, S., Le Livre en Italie à travers les Siècles (W. Bombe), S. 389.
Osaki, M., Das Breviarium Brukenthal-Hermannstadt (Habicht), S. 107.

Panofsky, Erwin, Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zu d. Kunsttheorie der Italiener (H. Wölfflin), S. 254.
Patzak, Bernhard, Die Renaissance- u. Barock-Villa in Italien (M. Eisler), S. 296.
Paul, Max, Sundische und lübische Kunst (Habicht), S. 259.
Pauli, Gustav, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. I. Teil (Max J. Friedländer), S. 460.

Redslob, E., Alt-Dänemark (K. Freyer), S. 33.
Renard, Edmund, Das neue Schloß zu Benrath (Neeb), S. 97.
Rott, Hans, Bruchsal (Ad. Feulner), S. 218.
Röttinger, Heinrich, Die Holzschnitte des Georg Pencz (Geisberg), S. 61.

Schmitz, Hermann, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts (H. Vollmer), S. 257.
Schnorr von Carolsfeld, L., Porzellan (Pazaurek), S. 258.
Schröder, F., Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland (Albr. Haupt), S. 179.
Semerau, Alfred, Die Kurtisanen der Renaissance (R. Schapire), S, 461.
Simon, Karl, Gottlieb Schick (Jul. Baum), S. 384.
Singer, H. W., Das graphische Werk des Malerradierers Paul Herrmann (H. Friedeberger), S. 62.
Singer, H. W., Die moderne Graphik (H. Friedeberger), S. 62.
Stählin, Karl, Über Rußland, die russische Kunst und den großen Dichter der russischen Erde (H. Bieber), S. 183.

Thieme, Ulrich, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, X. Bd (H. W. Singer), S. 101.
Thieme, Ulrich, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XI. Band (H. W. Singer), S. 260.
Trosz, Ernst, Das Raumproblem in der bildenden Kunst, krit. Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandischen Lehre (K. Freyer), S. 104.

Utitz, Emil, Grundlegung d. allgemeinen Kunstwissenschaft (R. Schapire), S. 386.

Weese, Artur, Die Bamberger Domskulpturen (K. Freyer), S. 177.
Welcker, Friedrich Gottlieb, Zoegas Leben (T. O. Achelis), S. 299.
Wölfflin, Heinrich, Handzeichnungen von Albrecht Dürer (R. Schapire), S. 427.
Wrangel, E., Malmö Stad, ur Byggnadshistorik Synpunkt (R. Haupt), S. 217.
Wurz, Reinhold, Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums (P. Zucker), S. 300.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des großherzoglichen Museums zu Weimar (Friedländer), S. 60.
Zieler, Otto, Potsdam (Herm. Schmitz), S. 177.

# ALTE SPITZEN

## AUS ANLASS DER SPITZENAUSSTELLUNG IM LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUM 1911

herausgegeben von

## MARIE SCHUETTE

DAS STÄDTISCHE KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG hat im vergangenen Jahr eine Ausstellung alter Spitzen veranstaltet und dabei eine nicht kleine Anzahl von noch nicht bekannten Stücken zeigen können, die zur Veranschaulichung der Technik und der stilistischen Entwicklung der Spitze von Bedeutung sind.

Bei einer Revision des bereits bekannten Spitzenmaterials ergab sich eine Ergänzung zu diesen Stücken, und das Neue dieser Publikation liegt nicht nur in der Ordnung des Materials, sondern in den ausgezeichnet großen Aufnahmen und Lichtdrucken.

Die möglichst getreue Wiedergabe des Originals war das Ziel, und die Spitzen sind daher, wenn irgend möglich, in Originalgröße wiedergegeben; bei großen Stücken sind Teilaufnahmen in Originalgröße beigefügt.

Dieses Verfahren stellt sich in beabsichtigten Gegensatz zu der bisher üblichen Art der Spitzenpublikationen mit der starken Verkleinerung der einzelnen Stücke und der Überfüllung der Tafeln. Hier ist das Muster häufig unklar, die Textur der Spitze aber immer völlig unkenntlich, so daß weder Wissenschaft noch Praxis zu ihrem Rechte kommen. Dagegen bietet dieses Tafelwerk in seiner Ausstattung und in der Mannigfaltigkeit seines Inhaltes, das die Spitze in ausgesuchten Beispielen jeden Stiles und jeder Technik zeigt, den Spitzenschulen und Zeichnern eine bisher noch fehlende Vorlagen- und Studien-Sammlung und dem Sammler und Kenner das wertvollste Vergleichsmaterial.

DAS WERK wird in 3 Lieferungen zu je M. 30.— ausgegeben. Jede Lieferung enthält 20 bis 25 Lichtdruck-Tafeln im Formate von 35:44 cm und 8 Seiten Text; die erste außerdem eine wissenschaftliche Einleitung von 12 Seiten Umfang. Dieser Preis kann nur bei Subskription gewährt werden, nach Fertigstellung kostet das vollständige Werk in Leinenmappe M. 120.—.

Eine solide Leinenmappe wird den Subskribenten auf Wunsch schon jetzt zum Preise von M. 5.— geliefert. Die Lieferungen werden in Zwischenräumen von etwa 2 Monat. ausgegeben. Bei Einzelbezug kostet 1 Lieferung M. 40.—.

**Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig**

M

Portrait de Saint Bernardin de Sienne
par Giovanni Gentile da Fabriano,
ecole siennoix XVe

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

# DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Mit vierzehn Abbildungen auf sieben Tafeln

Von GEORGE CUNY-Elberfeld

In Danzig weist die kunstgeschichtliche Entwicklung der Malerei und der Plastik die Eigenart auf, daß in der Zeit des dreißigjährigen Krieges, die im übrigen Deutschland ein jähes Unterbrechen der künstlerischen Bestrebungen bedeutet, hier ein stetiges Fortschreiten und ein ungehemmtes Schaffen wahrzunehmen ist. Der Kampfpreis freier Übung des protestantischen Glaubens war der Stadt schon 1577 geworden. Mochten auch Polen und Schweden ihren Erbfolgestreit ausfechten, das Kriegsunwetter blieb außerhalb der Tore von Danzig und hinderte es nicht, eine Pflanzstätte der Kunst zu bleiben. Wie die Lerchen im Frühling, so erhoben die Dichter um Martin Opitz ihre Stimmen; Maler und Bildhauer aus den vom Krieg erfaßten Gauen fanden hier gesicherten Boden und lohnende Aufgaben. Die Durchstrahlung mit kirchlicher Kunst in der vorreformatorischen Zeit war dazu von so nachhaltiger, erzieherischer Wirkung gewesen, daß alle Kreise der Bevölkerung ein umfassendes Kunstverlangen erfüllte. Wurden auch die Maler, welche seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zahlreich vertreten waren, im Vergleich zu anderen Kulturstätten erst später, um 1612, in S. Lukas Schutz zu einer in dieser Zeit vierzig Mitglieder umfassenden Zunft verbunden, so ist das ein Beweis von der hohen Auffassung, welche der regierende Rat von der Malerei besaß, denn nur die freie Kunst, ohne zünftischen Zwang, versprach wertvolle Leistungen; von dem Recht der Befreiung von der Gewerksordnung, durch die Gewährung der Freimeisterschaft, machte er darum ausgiebigen Gebrauch.[1])

Für den Zeitabschnitt der Danziger Malerei, auf welchen die jüngstverflossene Jahrhundertausstellung im Residenzschloß zu Darmstadt zum ersten Male ein helles Schlaglicht geworfen, ist die Frage nach der Stellung der dort vertretenen Künstler des 17. Jahrhunderts zu ihrer Umwelt von allgemeinem Interesse.

Andreas Stech und Daniel Schultz, in ihrer gegensätzlichen Eigenart die besten Vertreter ihrer Zeit! Der erstere ein Selbstgewordener, der in seiner Person verkörpert, was die Malerei in Danzig aus sich heraus hervorzubringen vermochte ohne Befruchtung durch die unmittelbare Unterweisung führender Meister. An die heimische Scholle gefesselt und als Schüler seines Vaters niemals gewandert, gelangte er durch seine bedeutende Veranlagung und das unablässige Arbeiten an sich selbst auf dem Gebiet der Bildniskunst zu Ursprünglichkeit und Eigenart in der Erfassung und Wiedergabe der Persönlichkeit. In der Zeichnung flott und sicher, zeigt er sich als Kolorist vorsichtig abwägend, auch geht er nur selten den Problemen der Beleuchtung und der Farbenwertung nach. Für seine Fortbildung standen ihm die öffentlichen Kunstwerke in den Kirchen und Klöstern zu Gebote, ebenso vermochte er manches Werk der bedeutenderen Niederländer und der italienischen Eklektiker in den Galerien der Rats- und Handelsherren seiner Heimat zu studieren. Vor allem bildete er sich in der Zeichnung und Komposition nach den graphischen Darstellungen der Meisterwerke zeitgenössischer Kunst, bei den geschichtlichen Gemälden namentlich nach Le Brun. Das in seiner reifsten Zeit entstandene Bild des Braunschweiger Museums, der Spaziergang vor den Toren Danzigs, ist als Porträt gedacht (Abb. 1). Mit seiner flüssig und fein ausgeführten Landschaft erinnert es an holländische Motive, namentlich an Thomas de Keyzers Ehepaar in einer weiten, von einem Fluß

(1) Die eingehende Darstellung der Geschichte der Malerei in Danzig wird für den zweiten Band von „Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert", Frankfurt a. M., bei H. Keller vorbereitet.

durchzogenen Landschaft, Nr. 145 b der Gemäldegalerie in Mainz (Abb. 2). Das Regungslose in der steifen Haltung der beiden schwarz gekleideten Gestalten ist nur von Andreas Stech unendlich geistvoller in anmutige Bewegung gewandelt. Gegen sein Lebensende, in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts, kann er sich dem Einflusse seines berühmten Zeitgenossen, Pierre Mignard, nicht entziehen[1]). Er kommt zum Ausdruck in zwei Bildnissen, der Frau des Bürgermeisters Engelcke und dem ihrer in kindlichem Alter dargestellten Tochter. Das Inkarnat ist durchsichtig blaß, im ganzen herrschen bei ersterem die kalten Farben, Blau und Grün mit Weiß vor; das zweite hat dagegen eine reichere Farbengebung durch das rosafarbene Kleid, den meergrünen Schal und eine goldgestickte Sandale.

Um die Persönlichkeit eines Daniel Schultz für die Kunstgeschichte neu zu formen, mußte in dem Wirrsal urkundlicher und überlieferter Nachrichten erst die Erkenntnis ordnend platzgreifen, daß es sich dabei um drei verschiedene Maler gleichen Namens handelt. Die Untersuchung seiner Werke wird auch dadurch erschwert, daß sie weit verstreut in Deutschland und im Ausland sich befinden. Unser Maler führte nach glaubwürdigen Angaben in russischen Gemäldeverzeichnissen auch die Vornamen Daniel Georg. Er gehört einer Malerfamilie an, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Danzig ansässig ist. Georg Schultz, vermutlich sein Vater, wird 1616 als der Schöpfer sinnbildlicher Darstellungen in der Katharinenkapelle der Oberpfarrkirche S. Marien genannt. Daniel Schultz, den wir den Älteren nennen müssen, ein Bildnis- und Geschichtsmaler, vergeht sich 1636 in Überhebung und Verdächtigung gegen die Ältermänner der Zunft. Trotzdem erfreut er sich der Wertschätzung des Ratsherrn Tidemann Giese, des Gewerkspatrons; denn dieser tritt für eine sehr milde Ahndung seines Vergehens ein. Am Königshof der Wasa in Polen und bei den Großen des Reiches stand er in Gunst. Sein mit statuarischem Pathos aufgefaßtes Bildnis des Königs Wladislaw IV. erhielt später einen Ehrenplatz im rechtstädtischen Rathause zu Danzig. Sein Todesjahr ist 1646. Als ein jüngerer Bruder des Georg S. war er der Oheim des Georg Daniel S., unseres Malers, den wir, wie es die älteren Nachrichten tun, als Daniel Schultz bezeichnen wollen. Das noch nicht ermittelte Jahr seiner Geburt wird nicht später als 1620 anzusetzen sein.

Der herrschenden Richtung in der Danziger Malerei zwischen 1626 und 1650 gab Bartholomäus Miltwitz († 1656), der Lehrmeister Adolf Boys (seit 1626), das Gepräge. Ihr Vorzug war seit alters die korrekte Zeichnung. Koloristisch läßt der vielgewanderte Miltwitz in seinem Hauptwerk, dem Einzug Christi in Jerusalem in S. Katharinen zu Danzig, eine tüchtige Schulung bei den Niederländern erkennen; noch mehr gerühmt wurde von den Zeitgenossen der „Einzug Wladislaws IV. in Danzig". Die Verherrlichung der Wasakönige auf dem Throne Polens als Moskowiter-, Tartaren- und Türkensieger ließ das Sinnbildliche bevorzugen. Von dem Stadtmaler Adolf Boy (1612—1678) besitzen wir einen Triumph Johann Kasimirs, den Wilhelm Hondius 1649 in Kupfer stach. Er enthält in der Komposition viele verwandte Züge mit dem die Herrscherwürde betonenden Gemälde Wladislaws IV. vom älteren Daniel Schultz, unter dessen Einfluß sich auch Adolf Boy gebildet hat. Die fünfjährige Lehrzeit machte unser Daniel Schultz bei seinem Oheim durch und er blieb in seiner Werkstatt bis zu dessen Tode. In dieser Umgebung entstand das erste Werk, das uns von ihm erhalten ist: der Triumph des Apollo, bezeichnet D. Schultz (Abb. 3). Eine sichere, peinliche Zeichnung, welcher über den zu vielen

(1) Vgl. hierzu „Der Danziger Maler Andreas Stech" von B. Makowski in der Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins, Heft 52.

Einzelheiten der Zusammenschluß fehlt. Unbefriedigt von dieser leeren Manier, hat er das Blatt nie vollendet. Er ist auch später auf Motive dieser Art nicht wieder zurückgekommen. Fortan gab es für ihn nur ein Ziel: Holland und die vlämischen Städte. Aus den erhaltenen Werken erkennen wir den weiteren Lebensgang. Die Studienzeit in den Niederlanden umfaßt die Jahre 1646—1649; sie führte ihn nach Amsterdam, Haarlem und Antwerpen, vielleicht weilte er auch in Delft. Nach seiner Rückkehr begibt er sich nach Warschau an den polnischen Hof, wo seine Aufnahme sich durch die Wohlgeneigtheit gegen seinen verstorbenen Oheim erklärt. Noch 1649 malt er den König Johann Kasimir im schwarzen Brustharnisch und reichen Spitzenkragen. Der Versuch findet solchen Beifall, daß er schon im folgenden Jahre das große Porträt des Königs in prächtiger kriegerischer Tracht, Kettenpanzer, federgeschmückter Pelzmütze und Mantel mit großem Pelzkragen malt. Als Ehrenlohn wurde ihm die Ernennung zum Hofmaler zuteil; die Hofgesellschaft und die Großen des Reiches begehrten seine Bildniskunst. 1650 malt er den Prinzen Karl Ferdinand Wasa, Bischof von Plock und Breslau, 1652 den polnischen Teilfürsten Johann Radziwill und seinen Bruder Boguslaw, ferner den Erzbischof von Gnesen, Matthias Lubinski.

An das prunkvolle kriegerische Treiben, durchwühlt von Parteigezänk, das sich zu den Zeiten der Reichstage und der Königswahlen in und um Warschau abspielte, erinnert eins der Hauptwerke des Meisters: ein tatarischer Edelmann mit seiner Familie (Abb. 4). Das Gemälde befindet sich in der kaiserlichen Galerie zu Zarskoje Sselo bei Petersburg; es trägt die volle Namensbezeichnung. Bemerkenswert ist die Gruppierung der sieben Personen in zwei an Zahl ungleichen, dennoch gleichwertigen Partien. Die in der ungefähren Mitte angeordnete Parkvase hilft den Eindruck symmetrischer Anordnung hervorrufen. Gegenüber der in breitem Dreiecksschema geordneten rechten Gruppe, die vorwiegend in Ruhe verharrt, ist die geschlossene linke Gruppe um so bewegter. Das spielende Gegeneinander der beiden Jüngsten wird von der sie betreuenden Dienerin beherrscht; im Bestreben, Ordnung zu schaffen, will sie die Aufmerksamkeit des Kleinsten auf den prächtigen Jagdfalken lenken. Und hier der ideelle Mittelpunkt des Ganzen, der Stolz und die Hoffnung des Geschlechts, das sicher ein silbernes Hufeisen im Wappen führt! Frei und selbstbewußt, in ungezwungener Würde steht der Jüngling vor uns, zwar den Anmutshauch der Jugend um Wangen und Locken, doch mit den Merkzeichen sportlicher Stählung in weidgerechter Falkenbeize und Hatz auf den weiten Ebenen Polens. Für die Farbenwerte ist der Gegensatz der gleichförmigen altpolnischen Tracht gegenüber der prunkvollen Stutzerkleidung des ältesten Sohnes nach der letzten Danziger Mode von 1655 geschickt abgewogen. Auch der Jüngste ist städtisch gekleidet. Der säbelbewehrte zweite Sohn trägt wie der starkbeleibte Vater den völkischen langen Szupan und das dichtgeknöpfte, kurzärmelige Obergewand aus Seidendamast. Durch die Beleuchtung von links stehen die beiden mittleren Figuren in besonders lebhafter Lichtwirkung. Zum Überfluß macht der Maler noch von der blickführenden Linie für die Hauptfigur Gebrauch. Gegen die steile Lotrechte strebt in unmittelbarem Hinweis die Schräglinie des Hatzrüden mit dem grauweißen, purpurbraun gefleckten Fell.

In der Komposition erkennen wir das eingehende Studium der Werke eines Frans Hals und A. van Dyck. Beider Wertschätzung war freilich in der Amsterdamer Zeit unseres Meisters schon im Niedergange begriffen und mit nicht geringerem Eifer ist er in das Wesen der Porträtkunst des neuen Gestirns Rembrandt eingedrungen. Denn nun bringt er die Personen des Gemäldes in Wechselbeziehung zueinander.

Er faßt sie in Rembrandtischer Weise genrehaft auf. So führt das aus dem Schloßportal schreitende Töchterlein die als Haustier in dieser Zeit beliebte Meerkatze dem Vater zu, der ihr in apathischer Ruhe mit lässiger Bewegung einen Apfel darreicht.

Rembrandts Einfluß wird ferner in der Beleuchtung und in der Behandlung des Hintergrundes erkennbar, so in dem eindringenden Sonnenstrahl, der, fast von hinten kommend, die Mitte des Bildes aufhellt. Für die Auffassung der Hauptfigur betrachte man auch Rembrandts Bildnis eines jungen Mannes, um 1643 gemalt, Nr. 266 des Bodeschen Werks. Bei alledem bleibt viel Eigenes. Daniel Schultz hat es bei den Schwierigkeiten des ungewöhnlichen Vorwurfs und der fremdartigen Gestalten in subjektivem Empfinden verstanden, die aus den führenden Meistern geschöpfte Erkenntnis durch die eigene Erfahrung und selbstschöpferische Kraft zu bereichern und zu vertiefen.

Mit den friedlichen Zeiten, welche der Abschluß des ersten nordischen Krieges 1660 herbeiführte, ließ sich Daniel Schultz wieder in Danzig nieder.

Ohne sich der Zunft anzuschließen, muß er sich als Freimeister eines so starken Schutzes durch den Rat erfreut haben, daß seiner in den sonst so zahlreichen Beschwerden des Malergewerks nicht ein einziges Mal Erwähnung geschieht — sehr zum Schaden der Erforschung seiner Lebensumstände.

Als einer der gesuchtesten Bildnismaler erhielt er jetzt manchen Auftrag von den ratsverwandten Geschlechtern und aus den Gelehrtenkreisen der Stadt. Seine Technik und Auffassung besitzen so viel Eigenart, daß auf Grund des Tatarengemäldes das Porträt der Frau Konstantia von Holten in der Gemäldesammlung des Danziger Stadtmuseums als sein Werk in Anspruch genommen wird (Abb. 5). Die Bezeichnung ist zwar bisher nicht festgestellt, doch sind die reichen Bestände dieser Galerie an älteren Gemälden in bezug auf die Schöpfer bisher erst zum kleinsten Teil untersucht worden. Frauen soll man nicht um ihr Alter befragen und doch ist es hier unabweislich, um die Zeitstellung des Porträts zu bestimmen. Die Durchforschung des reichhaltigen Familienarchivs ihrer Verwandten, das sich in Berlin befindet, ergab alles Wissenswerte über die Lebensumstände der Dargestellten.

Das Geschlecht von Holten hatte im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts der Stadt Danzig in Walter († 1614) und Arnold Bürgermeister und Burggrafen gegeben. Ihrem Vetter Konstantin, dem Sohne Walters traut man das schöne Bäschen Elisabeth von Holten an (* 24./1. 1616, † 31./8. 1652). Ihnen wird am 4. April 1638 eine Tochter Konstantia geboren. Kurz vor ihrem zwanzigsten Geburtstage vermählt sich diese am 21. März 1658 dem siebenundzwanzigjährigen Gabriel Schumann, der drei Jahre später, am 22. März 1661, als Schöppe der Rechtstadt neugewählt wird und 1700 als Bürgermeister stirbt. In den ersten Ratsämtern war er siebzehn Jahre hindurch tätig, 1683 wird er Bürgermeister und 1697 Burggraf. Sie stirbt, erst einundvierzigjährig, am zweiten Weihnachtstage 1679. Nach fünf Jahren heiratete er zum andern Mal und zwar am 27. Februar 1685 Frau Jakoba, geborene van Ewig, sel. Jeronimi Broens Witwe, von Utrecht gebürtig.

Gabriel Schumanns erste Frau Konstantia, deren Bildnis die Abb. 5 zeigt, war der einzige Sproß einer Verwandtschaftsehe und nur ein zartes Reis. In glänzenden Verhältnissen aufgewachsen, kam sie durch ihre Heirat in einen gleichen Gesellschaftskreis, in welchem sie eine bedeutende Stellung einnahm und der sie verzog. Man sieht es diesem Antlitz an. Sie ist kein Hausmütterchen, keine Mutter der Kinder, obwohl ihr Haus mit der zahlreichen Dienerschaft aufs beste bestellt ist, ihre Wirtschaft am Schnürchen geht und sie ihren schönen einzigen Sohn vergöttert. Doch kränklich, zu Nervenzufällen neigend, spielt ein Ausdruck beherrschter Ge-

lassenheit um die Nasenflügel und den Mund mit der Widerspruchsgeist verratenden stärkeren Unterlippe. Obwohl sie etwas verhalten in die Welt blickt, wird man ihr Lebensalter kaum höher als sechsunddreißig Jahre ansetzen. Danach wäre das Bild um 1674 gemalt. Die Figur ist in eine tiefdunkle, graubraune Umgebung eingestellt. Sie steht vor einem Tisch, auf dem eine niedere Glasschale mit blaßroten großen Nelken und Gartenwicken ein paar Farbenflecken in die Grundtönung setzt; einige Stengel mit den violett-weißen Wickenblüten hält sie in der Hand. Die Linien der Arme mit den weißen, gepufften Ärmeln geben einen harmonischen Abschluß, der die Härte des willkürlichen Durchschnittenseins am unteren Bildrande vermeidet. Die koloristische Auffassung ist ungemein zart. Die Karnation erinnert an mattes Elfenbein, die Augen graublau, das seidige Haar, von größtem Reiz des Aschblond, ist in nicht zu absichtlich wirkende Locken geordnet. Dem langen Oval mit der hohen Stirn weiß der Maler durch die flott in die Breite geschwungene haubenähnliche Zierde aus Brüsseler Spitzen vorteilhaft zu begegnen und dem pikanten Gesicht fraulichen Reiz zu verleihen. Die Lichtpünktchen auf den birnförmigen Ohrperlen und die Perlenschnur am Halsansatz müssen den kühlen Fleischton auflichten, der kaum auf den Wangen, mehr noch in den Lippen vom heißen Lebensstrom durchpulst wird. Hierzu die olivgrünlichgrauen Schatten, welche die ganze Büste und die Arme in silbriger Feintönigkeit modellieren! Die Kleidung zeigt nur Schwarz und Weiß bei geschickter Verwendung von Brüsseler Spitzen und weißem Battist mit Besätzen und Schleifen aus schwarzen Tüllspitzen. Das Bildnis ist mit verhältnismäßig wenigen Farben in ruhiger Geschlossenheit hingestellt; es ist eine fein abgestimmte malerische Einheit. Seine Erhaltung ist vorzüglich. Dazu betrachten wir die stattliche Geertruida den Dubbelde, ein 1668 entstandenes Werk des Bartholomäus van der Helst (Abb. 6). Sie ist nach derselben Mode in Schwarz-Weiß gekleidet und sie weist uns in den Farbenwerten und den durchsichtigen olivgrauen Schattenpartien darauf hin, daß unser Maler in der Schule des Amsterdamer Meisters sich dessen Vorzüge restlos angeeignet hat. Vor dem Original im Reichsmuseum (Nr. 1147) mit den fein differenzierten Farben tritt diese Erkenntnis überzeugend hervor.

Wir nähern uns dem Zeitpunkt, in welchem König Johann Kasimir, der hohe Gönner unseres Malers, mehr und mehr religiösen Betrachtungen hingegeben, den oft bitter umstrittenen Ruhm und Glanz der polnischen Krone zugunsten eines beschaulichen, kirchlichen Übungen geweihten Lebensabends niederzulegen trachtete. Als das zwanzigste Regierungsjahr sich 1668 erfüllt hatte, führte er sein Vorhaben aus und zog sich als Abt von St. Germain des Prez nach Paris zurück.

Eine der letzten königlichen Gnaden erwies er seinem Hofmaler. Durch seine Bitte bewogen, schenkte er ihm nämlich das große Gemälde der Schlacht von Tannenberg, welches höchstwahrscheinlich sein Oheim, Daniel Schultz der Ältere, im Jahre 1631 geschaffen hatte. Die urkundliche Nachricht darüber finden wir in dem Sammelbande D. St. A. V. v., 29. Blatt 127 ff. Nach einer Beschreibung des Bildes von der Tannenbergischen Schlacht 1410 folgt der Vermerk:

„Dieses in der großen Wettstube zu Rathaus aufgehangene Öhlfarbene Lanndtbildt, die Tannenbergische Schlacht Anno 1410 abbildende, hatt Daniel Schultz, Königlicher Conterfeier, vom Könige Johanne Casimiro erbehten vndt der Stadt offeriret. Anno 1669."

Die Angabe ist besonders wertvoll, weil sie auf nahe verwandtschaftliche Beziehungen zwischen unserem Daniel Schultz und dem Maler des Schlachtenbildes hinweist. Welche Beweggründe den ersteren bei der Stiftung leiteten, können wir

nur vermuten. Fast scheint es, als ob die Gnade Johann Kasimirs mehr Ehre als klingenden Lohn bedeutete und daß Daniel Schultz sich mit der Schenkung des Bildes entschädigen ließ. An diesem Zusammenhang möchte auch die Tatsache nichts ändern, daß er es der Stadt Danzig zum Geschenk darbrachte, die es annahm und ihm einen Platz in der großen Wettstube, dem heutigen Sitzungssaal der Stadtverordneten, anwies. In dieser großen Halle brachte man im siebzehnten Jahrhundert die Bilder der Könige und andere auf die Geschichte der Stadt bezügliche Darstellungen unter, was ihr den Charakter einer Gemäldegalerie gab.[1])

Im Jahre 1670 ist Daniel Schultz wieder am polnischen Hofe in Warschau tätig. Nach der Thronbesteigung malt er hier den König Michael Thomas Korybut, Fürsten von Wisnowieck; ein Lebenskünstler, der den Kummer, welchen ihm die dornige Krone Polens verursachte, durch heitere Symposien im engsten Kreise zu verscheuchen liebte.

Er war dargestellt in ganz weißer prächtiger Kleidung mit einem, von goldenen Blumen durchwirkten Mantel, auf dem Haupt die Krone, das Szepter in der Hand.

In Danzig schuf Schultz 1675 das Bildnis des Advokaten, späteren Stadtsekretärs Johannes Nixdorf (1625 bis 1697) und begann das letzte Werk, welches der Verherrlichung seines einstigen Gönners dienen sollte, das Altargemälde für die Kapelle in der Abteikirche St. Germain des Prez in Paris mit der Darstellung des heiligen Kasimir. Nach dem Hinscheiden des königlichen Abtes am 16. November 1672 stifteten diesem seine einstigen Waffengefährten, die Offiziere polnischen Adels zwei Seelenmessen in der sein Herz bewahrenden Kasimirkapelle und übernahmen auch ihre Ausschmückung mit einem prächtigen Säulenaufbau aus Marmor und Stuck als architektonischen Rahmen für den Altar. Der Geschichtschreiber der Abtei, Benediktinermönch Jakob Bouillart, hebt in seinem 1724 erschienenen Werk ausdrücklich hervor, daß das Altarbild in Danzig, nicht etwa in Paris, gemalt wurde von einem Künstler namens Schults; er rühmt auch die hohe Wertschätzung seines Werkes, was bei dem Kunstverständnis des dortigen Kreises viel bedeutet. Die legendenhafte Reise nach Paris wird dadurch wahrscheinlich, daß D. Schultz das Bild dorthin überführte und er die Aufstellung und Einfügung in den Altar persönlich überwachte. Nach der in Paris vernommenen Aussprache seines Namens nannte er sich fortan Schültz, wie es die eigenhändige Bezeichnung auf der Radierung Abb. 12 zeigt. Der Ausbau der Kasimirkapelle zog sich etwa drei Jahre hin, die feierliche Altarweihe geschah sogar erst 1683 durch den Bischof von Bethlehem, Franz von Bertailler. Die Entstehung des Kasimirbildes fällt in die Zeit zwischen 1672 und 1675. Die Pariser Reise war von der Aufstellung des Altars abhängig, sie wird darum nicht früher als 1675 stattgefunden haben. Seine Rückkehr erfolgte vor 1677, denn in diesem Jahre stattete König Johann III. Sobieski mit der Königin der Stadt Danzig einen Besuch ab, der den Sommer hindurch währte.

Bei dieser Gelegenheit ließ der König sich von Daniel Schultz in zwei Bildnissen malen. Das eine Gemälde stellte ihn in der Auffassung seiner königlichen Würde in ganzer Figur mit halbem Panzer von blauem Stahl dar. Der König schenkte es der Stadt und es erhielt seinen Platz in der vorgenannten Wettstube des rechtstädtischen Rathauses. Das andere Bildnis, in halber Figur, befindet sich noch heute im Pfarrhause der von ihm gestifteten Königlichen Kapelle in Danzig. In

(1) Die hier einst befindlichen neun Bildnisse polnischer Könige gibt es nicht mehr. Auf ihr Vorhandensein wird in mancher Abhandlung, die sich mit der Darmstädter Ausstellung beschäftigte, aus Unkenntnis hingewiesen. Ebenso ist das erwähnte Gemälde der Schlacht von Tannenberg nebst den zahlreichen übrigen Bildern, welche einst die große Wettstube schmückten, seit 1793 verschollen.

demselben Jahre entstand das letzte der bisher bekannt gewordenen Porträte, das des altstädtischen Ratsherrn Johann Hevelius, eines Astronomen von bedeutendem Ansehen (Abb. 7). Der sechsundsechzigjährige Gelehrte, dessen Selenographie noch heute wissenschaftlichen Wert besitzt, ist inmitten seiner Arbeit dargestellt. In bequemer Gewandung, mit der leisen Note der dem Alter eigenen Lässigkeit, sitzt er am Schreibtisch, den eine Mondkarte und der aufgeschlagene Foliant seiner Machina coelestium bedeckt. Bemerkenswert ist die Auffassung. Erfüllt von einem, auf neu erfaßter Erkenntnis beruhendem Gedanken, webt der weltabgewandte Blick des Gelehrten in der Unendlichkeit des Alls. Der neuen Wahrheit nachgehend, denkt er sie in ihren Folgerungen aus.

Die Farbenstimmung ist einheitlich, das Beiwerk tritt nicht so stark hervor wie in der Abbildung.

Das in der Stadtbibliothek zu Danzig befindliche Gemälde weist Rieselungen auf und es müßte von den Schäden bald befreit werden.

Füßli teilt im ersten Bande, Seite 596, seines bekannten Künsterlexikons mit, daß Daniel Schultz nach dem Aufenthalt in Paris auch in Breslau tätig gewesen und daß Jeremias Falck und Philipp Kilian nach ihm die Bildnisse der dortigen Ratsmitglieder radiert hätten; danach müßte er diese hochwürdigen Herren porträtiert haben. Das ist ein Irrtum. Wie Prof. Alwin Schultz in seinen Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler, Breslau 1882, einwandsfrei nachweist, haben die einundzwanzig Gemälde der Breslauer Ratsherren den in Breslau ansässigen, wenig bedeutenden Maler George Schultz oder Scholtz (1622 bis 1677) zum Urheber. In der Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich dieser George Schultz mit unserem Maler Georg Daniel Schultz und Daniel Schultz d. Ält. zu einer Persönlichkeit zusammengeschlossen. So vermochte der Danziger Maler Jakob Wessel (1710 bis 1780), der Gewährsmann Füßlis, diese drei nicht auseinander zu halten;[1]) seine spärlichen und von urkundlichen Forschungen nicht gestützten Angaben, die von Füßli und von Nagler abgedruckt wurden, sind hiernach zu berichtigen.

Wüßten wir es nicht schon aus dem Petersburger Bojarenbilde, daß in der Seele unseres Künstlers der Tiermaler neben dem Bildnismaler nach Geltung strebt, so lehrte es uns die Wildprethändlerin des Stockholmer Nationalmuseums (Abb. 8). Das Bild trägt die volle Namensbezeichnung mit einer nicht bestimmt ausgeschriebenen Jahreszahl, seine Technik deutet auf die Zeit um 1658. Welche reizvolle Atelierbekanntschaft hat unserem Maler hier gesessen! Dem langen Oval mit dem rassigen schmalen Schläfenteil begegnet man nicht häufig auf der Hohen Straße in Antwerpen. In launiger Rembrandtischer Pose sind ihr ein Hase, ein Hahn und ein Huhn beigegeben; würden sie fehlen, könnte sie, mit dem großen Strohhut angetan, auch als Flora gelten. Die Frontstellung gibt der Figur eine große Körperlichkeit, doch es leidet die Wirkung des Gemäldes unter dem Mißverhältnis zwischen der großen Menschenfigur und den kleinen Tierkörpern. Der Hauptwert des Bildes liegt in der Erkenntnis, daß, wie oftmals bezweifelt, der Bildnismaler und der Tiermaler Daniel Schultz ein und dieselbe Person ist. Aus seinen weiteren Schöpfungen müssen wir schließen, daß er nicht um der formalen Seite willen, sondern im Verfolg koloristischer Probleme zur Tiermalerei geführt wurde. Kein anderer als der

(1) Es gab außerdem noch zwei Daniel Schultz in Danzig; sie gehören dem 18. Jahrhundert an. Der eine ist ein Tiermaler in einer mühsamen, trockenen Manier, der andere ist Zeichner und Ingenieur; von ihm sind einige sinnbildliche Zeichnungen in der Weise Adolf Boy's und die von G. P. Busch in Berlin gestochenen wirkungsvollen beiden Blätter der Belagerung Danzigs 1734 bekannt geworden.

darin unübertroffene Franz Snyders sah ihn mit Jan Fyt und Peter Boel unter seinen Schülern. So gelingt ihm der Ausdruck heftiger Erregung bei logischer Gleichartigkeit der Einzelmotive in den drei gierigen Füchsen der „gestörten Mahlzeit", Abb. 9, Nr. 949 der Großherzoglichen Galerie in Schwerin, 1652 gemalt. Des weiteren studiert er den Gegensatz struppiger Behaarung und des energischen Zupackens der braven stichelhaarigen Diana zu der glatten Weichheit und Hilflosigkeit des geschossenen Erpels. Gegenüber der stumpf rötlichbraunen Masse des Hundekörpers wirkt das mattglänzende Gefieder mit der lebhaft gefärbten Flügelbinde und der schillernde Glanz des vom Röhricht herabstoßenden Eisvogels, Abb. 10, Nr. 948 der Schweriner Galerie, 1658 gemalt. Beiden Bildern sind die schwere dunkelblaue Luft und die rötlichen Wolken eigen, die wir von der Art des Peter Boel her kennen. Im weiteren Fortschreiten sehen wir den Künstler den breiten pastosen Farbenauftrag zugunsten der glatten Malweise mit spitzem Pinsel mehr und mehr aufgeben. Ein Merkmal hierfür bietet das Vogelstilleben (Abb. 11), in Bremer Privatbesitz. Mit seinen Drosseln, dem Rebhuhn, der Schnepfe und dem Häher mutet es wie eine Studie nach Eberhard van Aelst an. Weiterhin herrscht der Geflügelhof in seinen Tierbildern vor und namentlich das Prunkstück darin, der kalekutische Hahn, ist ein Vorwurf, der ihn nicht mehr losläßt. Schultz vermag sich nicht genug zu tun, den Stahlschimmer seines schwarzen Gefieders mit dem rot-blauen Behang an Kopf und Hals in den verschiedensten Wendungen und Belichtungen zu malen, seine stattliche Gestalt dem Kleinvolk an Hühnern, Enten, Spatzen und Kaninchen gegenüberzustellen. Leider vermochte seine Vaterstadt nicht die bedeutenden Gemälde dieser Art festzuhalten, zurzeit schwimmen sie im Kunsthandel, werden auch wohl als Werke M. d'Hondekoeters ausgegeben.

In unmittelbarer Beziehung zu den Geflügelbildern stehen die Radierungen des Künstlers. Wo und wie er die Kunst des Kupferstechens und Radierens erlernte, wissen wir nicht. Die drei bisher bekannt gewordenen Blätter sind so vollkommen, daß wir eine längere Versuchszeit voraussetzen müssen. In den Jahren 1826, 1827 und 1842 tauchten sie aus Danziger Privatbesitz auf und sie fanden ihren Weg in das Dresdener Kupferstichkabinett, zu dessen größten Seltenheiten sie zählen. Das erste Folioblatt enthält die Fabel vom entfiederten Pfau; bezeichnet: D. Schültz (Abb. 12). Die zweite Radierung, ein Geviertblatt (Abb. 13), zeigt eine Gruppe von drei Hühnern nebst dem Hahn, seitwärts im Vordergrund eine Truthenne und zwei Enten im Weiher; bezeichnet auf dem Querholz des Gatters: DS. f. Das dritte Folioblatt stellt einen Hühnerhof dar, als dessen Verhängnis ein Kater vom Hühnerkorbe herab die Küchlein belauert; bezeichnet ist dieses Blatt in willkürlicher Spiegelschrift: D. S. (Abb. 14). Sein Inhalt stellt eine vom Künstler frei erfundene Tierfabel dar. In den drei Blättern spricht sich eine überaus liebevolle und sorgsame Beobachtung des Tierlebens aus, die einem Spezialforscher zur Ehre gereichte. Im Gegensatz zu dem täppischen Treiben der Küchlein, setzt die meisterhaft gekennzeichnete lüsterne Mordsucht der unternehmenden Katze den Beschauer in Spannung. Spiel und Streit von Spatzen um eine einzelne Feder sind ein vom Künstler wiederholt gebrauchter launiger Vorwurf, der sowohl hier wie auf dem Hühnerbild in Danziger Privatbesitz wiederkehrt. Die erste Radierung in ihrer persönlich anmutenden Frische der Darstellung, die an eine Federzeichnung erinnert, ist in der Ausführung unendlich über jene unvollendete Jugendarbeit (Abb. 3) erhaben. Hier der einfache linear dargestellte Umriß mit den auf die Fläche gesetzten festen Schattierungen. In den Radierungen dagegen werden die einzelnen Körper in Luft und Licht gesetzt; unter ihrem Einfluß wird den Einzelformen

der feste Umriß genommen und eine körperliche Modellierung ohne die festen Schattenmassen erreicht. Auf dem Blatt Abb. 13 ist durch die geschickt in Gegensatz gebrachten Schatten im Vordergrunde die Helligkeit des Hintergrundes als das eigentlich Wirkende herausgearbeitet.

Die Namensform Schültz läßt den Schluß zu, daß die Blätter erst nach der Pariser Reise, also nicht vor 1675 entstanden sind.

Die bisherigen Betrachtungen stellen eine mehr und weniger ausführliche Skizze der Entwicklung des Künstlers D. Schultz dar. In unmittelbarer Erkenntnis weiß er als Porträtmaler das Charakteristische und Wirkliche im Menschen zu finden. Im Bilde bringt er dann die Persönlichkeit als ein Eigenwesen seiner besonderen künstlerischen Auffassung, nicht als Wiederspiegelung der Natur heraus. In das Schaffen der Besten seiner Zeit, namentlich Rembrandts, sich versenkend, verhilft ihm seine reiche Begabung zum Ausdruck des Eigengewollten. Im Tierbild geht seine Entwicklung durch die Schule der großen vlämischen Tiermaler zu persönlicher Eigenart im Vorwurf und in der Komposition. Bei der Festlegung seiner Vortragsweise wird mancher angezweifelte M. d'Hondekoeter in ihm seinen wahren Meister erkennen lassen. In der Vorliebe für die bald grotesken, bald dramatischen Vorgänge in der Geflügelwelt wird Schultz in der Radierung, dem Lieblingsschaffen seiner Mußestunden, zum launigen Fabeldichter. Die Würdigung seiner bisher bekannt gewordenen Werke kann ihm die Schätzung nicht versagen, daß er im künstlerischen Ausdruck frei von jedem französischen Einfluß zu einem persönlichen Stil durchgedrungen ist. Ein recht starker Künstler, darf er in der Zahl der besten deutschen Maler des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr übersehen werden.

Im Oktober 1683 endete sein Leben. Die Vaterstadt ehrte ihn durch die Beisetzung in dem Gruftgewölbe der Oberpfarrkirche zu S. Marien, das auch seit 1639 die sterblichen Reste des Dichters Martin Opitz umschließt.

# DIE DEUTUNG DER GRISAILLEN UNTER RAFFAELS PARNASS

Von G. J. HOOGEWERFF-Rom

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

In seinem Aufsatz über die Bibliothek Julius' II. hat Franz Wickhoff die Ansicht ausgesprochen, daß der große Rovere-Papst die „Stanza della Segnatura" als Privatbibliothek einrichten und ausmalen ließ[1]). Die Fresken an Gewölbe und Wänden entsprechen in ihrem System vollkommen der Einteilung der damaligen humanistischen Wissenschaft: Theologie, Philosophie, „Humaniora", Jurisprudenz. Die besondere Bücherei wäre gestiftet worden, weil die große zu weit entfernt lag. Mit der Erklärung des Raumes als Privatbibliothek des Papstes läßt sich, nach Pastor, auch die Annahme vereinigen, daß man es hier mit dem „studio", dem Arbeits- und Geschäftszimmer Julius' II. zu tun hat, worauf der schon im Jahre 1513 vorkommende Name „Camera della Segnatura", Zimmer der Unterschrift, hindeutet[2]). Das Tribunal der Segnatura („Segnatura di Grazia") hat bekanntlich auch von dieser „Unterschrift" den Namen erhalten. An jedem Donnerstag fanden sich die „Referendarii" in dem privaten Arbeitszimmer zusammen, um dem Papst die Akten der Begnadigung zur Untersuchung und Unterzeichnung vorzulegen. Es ist wohl falsch, anzunehmen, daß der Gerichtshof in der „Stanza" seine eigentlichen Sitzungen und Beratschlagungen abgehalten hat.

Die Dekorationen des Zimmers und ihre Anordnung wurden offenbar vom Papst selbst vorgeschrieben. Daß er für die Darstellung der Theologie seine Hoftheologen, die Dominikaner, um ihre Meinung gefragt hat, ist wahrscheinlich, und der Kardinal Cajetanus O. P. mag durch seinen Kommentar auf die Summa Theologica die Auffassung der (sog.) „Disputa" näher bestimmt haben. Sicher ist es, daß die Fresken ihrem Inhalt nach mit der Bestimmung des Raumes als Bibliothek in enger Beziehung stehen.

Jede Darstellung am Gewölbe ist, wie bekannt, eine Art „Überschrift" für jedes besondere Wand-Fresko. Wie unter der Theologie der kirchliche Glaube, das Dogma dargestellt ist, unter der Philosophie die „Schule von Athen", und unter der Justitia die drei allegorischen Figuren, so ist unter der Poesie der Parnaß gemalt worden: Der geigende Apoll in der Mitte, von den Musen und den Großen unter den Dichtern umgeben. Das bis heute niemals ganz richtig gedeutete Fresko scheint uns in seiner Komposition sehr klar: Links oben die Epiker mit Homer, Dante, Vergil und Ovid. Links unten die Lyriker mit Sappho, Pindar, Horaz und Petrarca (Bildnis). Rechts unten die Tragiker: Aischylos, Sophokles und Euripides[3]). Rechts oben endlich die Zeitgenossen, ohne Ausnahme Porträts, die aber nicht alle leicht zu deuten sind. Sanazzaro ist, wie man annimmt, dabei. Ariosto und Castiglione lassen sich gleichfalls mit einiger Sicherheit bestimmen. Auf die einzelnen Identifizierungen brauchen wir hier nicht einzugehen. Sie werden vielleicht nicht von jedem angenommen und sind auch an und für sich nicht so wichtig. Wie

(1) Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. XIV (1893), S. 49 ff.

(2) Geschichte der Päpste, III, S. 789.

(3) Diese Dichter sind dargestellt im verschiedenen Alter: als Greis, Mann und Jüngling; vielleicht nach der alten, damals noch geglaubten (aber falschen) Überlieferung, die alle drei zur Schlacht bei Marathon in Beziehung bringt. Aischylos kämpfte mit, Sophokles tanzte im Siegesreigen, und Euripides wurde am gleichen Tage geboren. — Die Angaben Vasaris über das Fresko sind nicht wörtlich zutreffend.

aber das eigentliche System der ganzen Ausmalung aufzufassen ist, war immer deutlich[1]).

Weniger einig ist man aber über die Frage gewesen, wie die beiden Grisaillen links und rechts unter dem Parnaß mit dem Hauptbilde zusammenhängen (Abb. 2 u. 3). In den alten italienischen Führern und weiter bis auf die neueste Zeit hin findet man die Interpretation, die auf Bellori zurückzugehen scheint: Links solle die Auffindung der Sibyllinischen Bücher im Sarkophag des Numa Pompilius dargestellt sein und rechts ihre Verbrennung im Comitium[2]).

Diese Tradition erhielt sich, auch nachdem schon Bartsch 1813 die erste Grisaille besser gedeutet hatte: Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius niederlegen[3]); und nachdem schon um 1830 in Italien auch für das linke Chiaroscuro die richtige Deutung aufgekommen war: Augustus verhindert, daß die Handschrift der Aeneide verbrannt wird, wie Vergil das vor seinem Tode seinem Freunde Lucius Varius Rufus befohlen hatte.

Hinsichtlich der linken Grisaille muß bemerkt werden, daß von dem Sarkophag des Königs Darius, der bei späteren Schriftstellern oft wiederkehrt, bei Bartsch nicht die Rede ist. Er dachte bei seiner Deutung offenbar an die bekannte klassische Überlieferung und an die Stelle bei Plutarch, der im Leben Alexanders folgendes erzählt: Als dem jungen König aus den Schätzen des besiegten Darius ein sehr schöner Schrein (*κιβωτίον*) gezeigt wurde, bewunderte er das Stück so sehr, daß er es aus der Beute für sich erwählte. Er fragte die Freunde, was er wohl damit anfangen könnte, und nachdem der eine dieses, der andere jenes vorgeschlagen hatte, meinte Alexander, so etwas sei würdig, sein Exemplar der Ilias zu bergen[4]).

Es handelte sich um die berühmte Handschrift, die Alexander von seinem Lehrer Aristoteles hatte redigieren lassen und stets bei sich führte[5]). Sie wurde, weil sie im Schrein des Darius aufbewahrt war, nachher *ἡ ἐκ τοῦ νάρθηκος*, d. h. „das Exemplar aus dem Schrein" genannt, wie wir auch ausdrücklich bei Strabo lesen[6]).

Diese Stellen aus den klassischen Schriftstellern haben die „uomini letterati" des

(1) Vgl. E Müntz, Raphael (Paris 1900), S. 180.

(2) Bellori, Descrizione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano (Roma 1695), S. 26: „A i lati della fenestra, che riguarda verso il cortile di Belvedere, sotto il Monte Parnaso, sono dipinti due bellissimi chiari oscuri, cioè: l'istoria de' libri Sibillini ritrovati nell' arca del sepolcro di Numa Pompilio, e l'incendio di essi libri nel Comizio." — Vgl. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano, II (1767), S. 224; und Nibby, Roma nel 1838. Parte II moderna, S. 478. Beide fast wörtlich nach Bellori. — Nicht Taja hat die alte Deutung erfunden, wie Passavant (Rafael, S. 115) angibt, denn dieser Verfasser schrieb „circa l'anno 1712", und seine Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano ist erst 1750 erschienen.

(3) Le Peintre-Graveur, XIV, S. 168 (zu dem Stiche des Marcantonio Raimondi): „Alexander le Grand faisant mettre les livres d'Homère dans un coffre de Darius."

(4) C. XXVI: *Κιβωτίον δέ τινος αὐτῷ προσενεχθέντος, οὗ πολυτελέστερον οὐδὲν ἐφάνη τοῖς τὰ Δαρείου χρήματα καὶ τὰς ἀποσκευὰς παραλαμβάνουσιν, ἠρώτα τους φίλους, ὅτι δοκοίη μάλιστα τῶν ἀξίων σπουδῆς εἰς αὐτὸ καταθέσθαι. Πολλὰ δὲ πολλῶν λεγόντων αὐτὸς ἔφη τὴν Ἰλιάδα φρουρήσειν ἐνταῦθα καταθέμενος.*

(5) Cf. Plutarch c. VIII. Die genaue Angabe der Stellen verdanke ich Dr. A. Rutgers van der Loeff in Utrecht.

(6) XIII. (*ΙΓ*), 27: *Ἐκεῖνος γὰρ (Ἀλέξανδρος) . . . . ἅμα καὶ φιλομήρος ὤν. Φέρεται γοῦν τις διόρθωσις τῆς Ὁμήρου ποιήσεως, ἡ ἐκ τοῦ νάρθηκος λεχομένη, τοῦ Ἀλεξάνδρου μετὰ τῶν περὶ Καλλισθένη καὶ Ἀνάξαρχον ἐπελθόντος καὶ σημειωσαμένου τινά, ἔπειτα καταθέντος εἰς νάρθηκα ὃν ηὗρεν ἐν τῇ Περσικῇ γάζῃ πολυτελῶς κατασκευασμένον.*

16. Jahrhunderts natürlich genau gekannt, und als es galt, dem Maler einen Auftrag zu geben, der sich auf die Poesie bezog, war es klar, was er darzustellen hatte. Bartsch hatte mit seiner Deutung vollkommen recht, und es ist zu bedauern, daß sie in Vergessenheit geriet. Eine ähnliche, aber falsche Deutung trat an ihre Stelle.

Ernst Platner hat in seiner Beschreibung Roms[1]), ohne von Bartsch zu wissen, wohl eingesehen, daß die traditionelle Deutung der linken Grisaille unbedingt falsch sein müsse. Das Auffinden der Sibyllinischen Bücher hätte mit Jurisprudenz vielleicht etwas, aber mit dem Parnaß gar nichts zu tun. Das war richtig. Da er aber die von Bartsch gegebene Erklärung offenbar nicht kannte, machte Platner den Vorschlag, das „Chiaroscuro" wie folgt zu erklären: „Alexander läßt Homers Werke bei Achills Gebeinen in dessen Grabmal niederlegen." Hier begegnen wir zum erstenmal dem fatalen „Sarkophag"!

Platners Deutung bezog sich, wie die von Bartsch, auf eine klassische Überlieferung. Aber nur zum Teil: es spielte Phantasie hinein! Es wird uns mitgeteilt — was man wieder bei Plutarch (C. XV) nachlesen kann —, daß Alexander der Große nach Kleinasien gereist ist, um die Stelle, wo das alte Ilion gestanden hat, zu besuchen. Dort ließ er sich am Grabe des Achilles selbst die Taten des Helden vorlesen. Niedergelegt hat er aber nichts, und das Exemplar der Ilias (immer wieder das berühmte Handexemplar, das er wie seinen größten Schatz ehrte) wurde ruhig wieder mit nach Hause genommen, — *ἐν τῇ νάρθηκι*!

Die Deutung von Bartsch war unbedingt die bessere, aber auch die Platnersche Auffassung hatte wenigstens das für sich, daß die beiden Grisaillen wie Pendants verstanden wurden, die mit der Vorstellung des Hauptfresko eng zusammenhängen:

Links die Ehrung des großen griechischen Epos durch Alexander.

Rechts die Erhaltung des großen lateinischen Epos durch August.

Die Erklärungen von Bartsch und Platner für die Alexander-Grisaille wurden als eine und dieselbe allgemein angenommen, obwohl man sie von Anfang an als zwei ganz verschiedene hätte auffassen müssen. Schrein und Sarkophag wechselten ab, und zuletzt wußte niemand das Rechte mehr.

Das dauerte so lange, bis Wickhoff in dem im Eingang erwähnten Aufsatz eine ganz andere und neue Auffassung beibrachte. Seine Einwände gegen „die bisherige Deutung" waren folgende: Die Geschichte von dem Aufbewahren der Homerischen Epen durch Alexander beruht nicht auf klassischer Überlieferung. Diese erzählt nur, daß Alexander aus der persischen Beute nichts anderes für sich behielt als den kleinen, kostbaren Schrein, um darin die Handschrift von Homer, die er überall mit sich führte, aufzubewahren.

Bei dieser Überlieferung, meint Wickhoff, konnte der Maler unmöglich statt eines kleinen Schreines einen großen Marmorsarkophag darstellen. — Dieser würde allerdings für Alexander auf seinen Feldzügen ein allzu lästiges Gepäck gewesen sein! — Platner hätte demnach die Überlieferung zugunsten seiner Deutung geändert.

An diese Bedenken anschließend, gibt Wickhoff seine eigene, mit großem Scharfsinn entwickelte Erklärung: Kurz nachdem Sixtus IV. auf den Heiligen Stuhl erhoben war, gab der Verleger Giovanni Filippo de Lignamine die beiden Werke des

(1) Beschreibung der Stadt Rom von Platner, Bunsen, Gerhard und Röstell (Stuttgart u. Tübingen, 1829—42), Bd. II 1. (1832) S. 348. Die hier gegebene Deutung wurde von Passavant, Rafael von Urbino, Bd. II (1839) S. 114 f. übernommen. Vgl. auch Montagnini, Illustrazione Storico-pittorica (Roma 1834) S. 43 ff., wo man die richtige Deutung der August-Grisaille findet, unabhängig von Platner.

Papstes über das Blut Christi und über die Allmacht Gottes neu heraus (1472)[1]). In der Zueignung des Buches lobte er die Bemühungen des Papstes für die Reinerhaltung des Glaubens. Dafür hatten auch die Kirchenväter gekämpft, und sogar schon die Heiden: Als im Jahre 181 v. Chr. in dem Acker des Lucius Petilius auf dem Janiculus ein Sarkophag mit griechischen und lateinischen Handschriften gefunden wurde, sorgten die Konsuln Publius Cornelius und Baebius Tamphilus dafür, daß die griechischen (philosophischen) Werke als religionsfeindlich verbrannt, die lateinischen aber (Gesetzbücher) sorgfältig aufbewahrt wurden (Valerius Maximus I, c. 1, 12; Livius XL, C. 29).

Von dieser historischen, obwohl nicht ganz richtig wiedergegebenen Tatsache — denn Val. Maximus spricht von zwei Sarkophagen[2]) — geht Wickhoff aus. Er meint, Julius II. habe, als er sein „Studierzimmer" ausmalen ließ, die Episode aus der Zueignung der Werke seines Oheims pietätshalber und weil sie so zutreffend war, unter dem Parnaß darstellen lassen. — Freilich würde man sie eher unter der „Disputa" erwartet haben. Schon Vasari hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Themata, welche in den Hauptgemälden behandelt werden, sich in den „Chiaroscuri" fortsetzen[3]).

Kraus übernimmt die Deutung und fügt die moralische Betrachtung hinzu: nur das wahre Wissen und die wahre Kunst ist dem Menschen nützlich, und das hat Julius II. ausdrücken wollen. Weiter ist die neue Auffassung auch von Ernst Steinmann in seinem bekannten Werke „Rom in der Renaissance" verbreitet worden[4]), nachdem sie von Anton Groner mit Eifer verfochten worden war[5]): „In den horizontalen Rechtecken, welche die auf beiden Seiten des Fensters beträchtlich herabreichenden Abhänge des Musenhügels belassen, haben zwei reliefierte Grisaillen ihren Platz gefunden. Den wahren Sinn dieser merkwürdigen Szenen hat erst neuerdings Wickhoff entdeckt."

Dieser Verfasser geht dann so weit, in einer Fußnote Wölfflin anzugreifen, weil dieser in seiner „Klassischen Kunst", ebenfalls in einer Fußnote, für die alte Erklärung eingetreten war: Augustus hindere das Verbrennen der Aeneide und Alexander berge die Handschrift Homers in einen Schrein[6]). Groner meint, daß „gegenüber diesen beiden Vorgängen, die keineswegs auf Überlieferung oder Sage beruhen (?), sondern erst in neuerer Zeit lediglich zur Erklärung der beiden Grisaillen

(1) Vgl. über de Lignamine Ernst Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I (München 1901), S. 242, 593.

(2) Der eine zwar, laut Inschrift, der des Numa Pompilius. Man spürt sofort den Anklang an die früheste, auf einem Irrtum beruhende, seit Bellori traditionell gebliebene Deutung. — Vgl. Val. Maximus, Memorabilia, l. c.: „Magna conservandae religionis etiam P. Cornelio Baebio Tamphilo consulibus apud majores nostros acta cura est. Si quidem in agro L. Petili scribae sub Janiculo cultoribus terram altius versantibus, duabus arcis lapideis repertis, quarum in altera scriptura indicabat corpus Numae Pompili fuisse, in altera libri reconditi erant Latini septem de jure pontificum, totidemque Graeci de disciplina sapientiae, Latinos magna diligentia adservandos curaverunt, Graecos, quia aliqua ex parte ad solvendam religionem pertinere existimabantur, Q. Petilius praetor urbanus ex auctoritate senatus per victimarios facto igni in conspectu populi cremavit: noluerunt enim prisci viri quidquam in hac adservari civitate quo animi hominum a deorum cultu avocarentur.

(3) Vgl. hierzu den Aufsatz von Ernst Steinmann: „Chiaroscuri in den Stanzen Raffaels in der Zeitschrift für bild. Kunst, Neue Folge X, 1899, S. 169 f. Dort wird aber nicht über die Grisaillen unter dem Parnaß gehandelt.

(4) Aufl. 1908, S. 157.

(5) Anton Groner, Raffaels Disputa (Straßburg 1895), S. 62.

(6) Die klassische Kunst, 4. Aufl. (1908), S. 99.

erfunden worden sind (?), Wickhoffs Deutung den Vorzug hat von verblüffender Einfachheit und Natürlichkeit."

Unseres Erachtens war diese Erklärung mehr scharfsinnig gefunden als von verblüffender Einfachheit. Die alte Deutung von Bartsch (nicht die Platnersche) war tatsächlich die richtige.

Wickhoff nahm an, die Grisaillen seien von Raffael selbst und sogar „in seiner reifsten Periode" gemalt worden. Dagegen hat schon Wölfflin richtig bemerkt, daß die beiden Rechtecke später als der Parnaß ausgemalt sein müssen. — Schon die rasche, oberflächliche Technik bei ziemlich schlaffer, teils sogar dürftiger Zeichnung beweist, daß wir hier keine eigenhändige Arbeit Raffaels vor uns haben. Nur die eine Aktfigur links auf der Alexander-Grisaille wäre eines Meisters würdig. Das Ganze kann nicht einmal zu Lebzeiten Raffaels entstanden sein, als er selbst noch die Arbeit in den Stanzen leitete. Höchstens der erste Entwurf konnte von ihm herrühren. Spätere Übermalung hat nicht so viel verschuldet wie man glaubt.

Bei genauerer Betrachtung bemerkt man bald, daß die beiden Grisaillen ungefähr gleichzeitig mit den Chiaroscuri der anderen Wände entstanden sein müssen. Diese sind, wie bekannt, erst unter Paul III. (1534—49), im Anfang seiner Regierung, ausgeführt worden. Sie werden dem Perino del Vaga zugeschrieben, während die Parnaß-Grisaillen vielmehr von der Hand des Giovanni Francesco Penni, detto „il Fattore", einem anderen Hauptschüler Raffaels, herrühren[1]).

Wenn sich nun im Ornamentrand unterhalb unserer Grisaillen die Wappen und Embleme der Medici finden, so ist die Annahme berechtigt, daß diese nicht auf Leo X. Medici (1513—21), sondern auf Clemens VII. Medici (1523—34) sich beziehen. Es war eben dieser Papst, der die unterbrochene Arbeit in den Stanzen wieder aufnehmen und die „Sala di Costantino" ausmalen ließ, wo Penni die Taufe des Kaisers zur Ausführung erhielt. Paul III. (Farnese) tat nichts anderes, als die von seinem Vorgänger gegebenen Aufträge zu bestätigen. Das meiste fand er schon fertig vor, und darunter die Fensterwand mit dem Parnaß und den dazugehörigen Grisaillen.

Hiermit fällt Wickhoffs geistreiche Konstruktion in sich zusammen, Julius II. habe, um das Gedächtnis seines Oheims zu ehren, diesen Vorwurf gewählt. Beide Felder sind wahrscheinlich erst kurz vor 1534 gemalt. Nach mehr als sechzig Jahren dürfte auch die höfische Zueignung des de Lignamine wohl völlig vergessen gewesen sein.

Gegen die Wickhoffsche Interpretation sind weiter noch folgende Gründe anzuführen. Betrachten wir zuerst die rechte Grisaille. Hier ist tatsächlich kein Verbrennenlassen von Büchern dargestellt, sondern die Hemmung des Aktes, wie Wölfflin schon bemerkt hat. Und ferner sind hier nicht zwei Konsuln abgebildet, sondern nur eine wirkliche Hauptperson, die ein Diener mit dem Adler-Szepter (keine „Fasces") begleitet: Kaiser Augustus ist am Profil zu erkennen. Er ist es, der gebieterisch abwehrt. Der lorbeergekrönte Greis, der von rechts sich nähert und etwas zu erflehen, oder sich vorwärts beugend etwas nachzugeben scheint, stellt offenbar Varius Rufus, den Dichterfreund des Vergil dar. Schon die Haltung beweist, daß hier keine Kollegialität gemeint ist, und auch die Kleidung zeigt dasselbe. Man beachte z. B., daß nur die Hauptfigur mit Schuhen versehen ist, alle anderen Personen aber barfüßig sind.

(1) Vgl. Müntz, Raphael (Paris 1900), S. 362 f. Rosenberg, Raffael (1909), S. 231. — In Führern und Beschreibungen des 18. Jahrhunderts wird an sämtliche Chiaroscuri in den Stanzen immer wieder der Name des Polidoro da Caravaggio angehängt.

In diesem Zusammenhang ist auch einer der Chiaroscuri zu beachten, die sich in der Sala di Costantino befinden und dort bekanntlich unter der gemeinschaftlichen Leitung des Giovanni Penni und Giulio Romano gemalt sind. Das Feld stellt dar, wie Kaiser Konstantin die Bücher der Arius zu verbrennen befiehlt. Vor dem Thronsessel ist ein Feuer entzündet. Der Fürst erhebt sich und gebietet mit der ausgestreckten Linken einem von rechts sich nähernden Krieger, das Buch des Ketzers ins Feuer zu legen, der links daneben knieend dargestellt ist[1]). Die ablehnende Gebärde des Augustus wird im Gegensatz zu dem mit Hand und Zeigefinger befehlenden Hinweise Konstantins vom Beschauer besonders stark empfunden. Wenn hier Penni selbst nicht malte, so sehen wir doch, welcher unzweideutiger Ausdrucksmittel die gleichzeitigen und mit ihm verkehrenden Künstler sich bedienten.

Die Darstellung des Konstantin findet sich auch mit mehreren Zusätzen (rechts und links) ausgearbeitet auf dem Titelblatt der bemerkenswerten Stichausgabe von Petrus Bartolus (in Rom bei Johannes Jacobus de Rubeis, „alla Pace"): Monocromata in Constantiniana Vaticani aula ab artifice summo Julio Pippio Romano . . . elaborata (Ausschnitt Abb. 4).

Die Chiaroscuri in der Sala di Costantino, wie auch die übrigen Fresken der Schüler Raffaels sind durchaus noch nicht genügend studiert und gewürdigt worden. Sie sind für die Stilgeschichte von größter Wichtigkeit. In der Stanza des Heliodors befinden sich ebenfalls neun kleine Chiaroscuri, teilweise mit Szenen aus dem Landleben, die besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Auch die alte Deutung der linken Grisaille von Bartsch hat Wölfflin mit Recht der Wickhoffschen vorgezogen. Wir sehen nicht das Herausnehmen eines Buches, sondern das Hineinlegen. Die dargestellte Person ist keine andere als der junge Alexander der Große, und zwar ist er mit Helm und Lockenkopf so typisch wie nur möglich wiedergegeben. Es kann kaum eine andere jugendliche Kriegerfigur in Betracht kommen; ein Konsul gewiß nicht. Auch die Gebärde des Königs kann bei unbefangener Betrachtung wirklich nicht anders gedeutet werden. Die Handlung ist genau so gegeben, wie sie bei Plutarch beschrieben wird (siehe oben): Der Fürst hat seine Absicht ausgesprochen und feierlich, unter reger Aufmerksamkeit der Zuschauer, wird seinem Befehle sofort gehorcht. Der Heldenjüngling steht ruhig da; würdig benehmen sich die literarisch wohl weniger interessierten Krieger; zwei der „Freunde" erheben mit freudiger Zustimmung und Bewunderung die Hände.

Dann beachte man vor allen Dingen, daß kein Sarkophag dargestellt ist! Die Künstler der Hochrenaissance kannten antike Särge genügend, um sie getreu wiedergeben zu können, wenn es hätte sein müssen. Hier sieht man aber einen um die Hälfte kürzeren und ganz anders geformten Schrein. Ferner hat der Künstler den Vorgang wirklich nach Asien verlegt, das beweist schon der Umstand, daß der Mann, der die Handschrift hineinlegt — ein Sklave — Hosen trägt. So etwas wußte man damals.

Da nun die Bewunderung von Alexander für Homer auf einer genau, sogar wörtlich festgelegten klassischen Überlieferung beruht[2]), so kann man annehmen, daß hier der große Griechenkönig abgebildet ist, wie er die Handschrift der Ilias feierlich aufbewahren läßt, parallel mit der Grisaille rechts, wo der große Römerkaiser das Manuskript der Aeneide in seinen Schutz nimmt.

(1) Damnatus Arius trahitur ad Constantinum, qui cavet edicto ut ejus scripta igne absumantur.

(2) Eine Überlieferung, die im 16. Jahrhundert bekannt war! So wird von Castiglione, dem Freund Raffaels, in seinem „Corteggiano" die Äußerung Alexanders angeführt: Achilles sei vornehmlich aus dem Grunde glücklich zu preisen, weil Homer seine Taten besungen hat (s. Platner a. a. O.).

Es wurde wohl für die August-Vergil-Szene ein Gegenbild gesucht, das sich auf Homer bezog, und da bot die Alexander-Stelle bei Plutarch, von Strabo unterstützt, das gewünschte Motiv. Wickhoff hatte gemeint, daß eine antike Gemme „vielleicht" Beispiel gewesen sei. Wer hat die Gemme je gesehen? Uns scheint es, daß der Maler einer ihm mitgeteilten Erzählung folgte, nach welcher man ihn zu arbeiten beauftragt hatte. Selbst hat er Plutarch wohl nicht gelesen; er wußte nur, daß er auf dem Bilde einen Schrein deutlich zur Darstellung bringen mußte. Daß dieser dann etwas zu massiv wurde, scheint nun einfach und überzeugend erklärt zu sein.

Die vorher gemachten Ausführungen werden in wünschenswerter Weise durch ein Decken-Fresko ergänzt, das aus der Villa Lante auf dem Janiculus in den der Kaiser Wilhelms-Gesellschaft in Berlin gehörigen Palazzo Zuccari übertragen wurde (Abb. 5).

Das Fresko ist von Giulio Romano und zeigt eine Darstellung, welche unserer Alexander-Grisaille sowohl ähnlich wie von ihr verschieden ist. Überraschend ist die Stilverwandtschaft. Das gut erhaltene Gemälde gehört zu einem vollständigen Zyklus, der von der Stifterin der „Hertziana" in den neunziger Jahren erworben, jetzt, günstig restauriert, am Gewölbe eines oberen Saales wieder angebracht ist. Der Zyklus verherrlicht die legendarische Geschichte des Tibers und des Janiculus. Das hier erwähnte Gemälde stellt tatsächlich die Überlieferung dar, worauf Wickhoff hindeutete, nach welcher zur Zeit der Konsuln P. Cornelius und Baebius Tamphilus auf einem Acker am Fuße des Janiculus die zwei Sarkophage gefunden wurden, der eine leer, nach der Inschrift der des Numa Pompilius, der andere gefüllt mit vierzehn Büchern lateinischen und griechischen Inhalts[1]).

Das Fresko beweist, daß der größte Raffael-Schüler, als er den Auftrag erhielt, den Vorgang zu malen, bewußt oder unbewußt sich an die von einem Mitschüler damals schon ausgeführte Grisaille in der Stanza della Segnatura anlehnte.

Bei der Übereinstimmung in den Darstellungen, die bei gewisser Ähnlichkeit auch in einzelnen Bewegungen noch akzentuiert erscheint — Stand und Gebärde der Hauptfigur links, das Heben der Hände in der Mittelgruppe, das Umsehen des Mannes, der das Buch herausnimmt — macht es uns bei näherer Vergleichung um so deutlicher, wie verschieden im Grunde die beiden Geschichten sind, welche uns erzählt werden. Gerade an dem Fresko der Casa Zuccari erkennt man, wie anders die Gebärde des Herausnehmens mehrerer Bücher von der des Hineinlegens des einen Bandes zum Ausdruck gebracht ist.

(1) Vgl. oben und Henriette Hertz in Strena Helbigiana (Leipzig 1900) S. 128–131.

# ZUR HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

## UNBEKANNTE BILDNISSE AUS DELFTER PRIVATBESITZ

Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Von RUDOLF BANGEL

Ein kurzer Blick auf die Entwicklung der holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts zeigt das Auf-, Ab- und Gegeneinanderfluten verschiedener Richtungen und Auffassungen. Eine national-realistische Richtung, die im Beginn des Jahrhunderts schon prächtige Blüten treibt, wird von der Auffassung eines Einzelnen, eines gewaltigen Geistes, Rembrandt, gegen das zweite Drittel des Jahrhunderts hin mächtig beeinflußt, um im letzten Drittel unter schweren Kämpfen einer vom Süden herandringenden, der italienischen oder überhaupt romanischen Modemalerei zu erliegen. Die einzelnen Städte oder Schulen sind dabei von wenig oder gar keinem Einfluß gewesen. Der Umschwung macht sich an allen Plätzen, wo die Bildnismalerei überhaupt gedeiht, fast zu gleicher Zeit geltend.

Das Eigentümliche ist, daß die Städte, die an der Entwicklung der neuen holländischen Malerei teilnehmen, sämtlich in dem schmalen Küstengebiet der alten Provinz Holland liegen. Vom Süden nach Norden sind es Dordrecht, Rotterdam, Delft, Haag, Leiden, Haarlem und Amsterdam. Das landeinwärts gelegene Utrecht pflegt Richtungen der älteren Zeit weiter, die anderen Städte des Binnenlandes haben wohl einzelne Maler hervorgebracht, aber sie sind keine Kunstzentren, wenn man nicht Deventer dahin rechnen will, weil hier ter Borch sich 1655 niederließ und sein Leben beschloß.

Amsterdam, die schon im Anfange des 17. Jahrhunderts reichste und größte Stadt Hollands und der Mittelpunkt nicht nur des Handels, sondern auch alles geistigen, vor allem literarischen Lebens, war für das Gedeihen der hier aufkeimenden nationalen Bildnismalerei von größter Bedeutung. Dirck Jakobsz, Cornelis Anthonisz (od. Teunissen), Dirck Barentsz, Cornelis Ketel, die Meister des 16. Jahrhunderts, waren dort tätig. Ihre Schützenstücke im Rijksmuseum zeigen einfache, meist in zwei Reihen und ohne inneren Zusammenhang angeordnete Halbfiguren, Männer in schwarzen Gewändern und Barets, die mit leerer Handbewegung dem Beschauer ins Gesicht sehen und zusprechen. Der Übergang zum 17. Jahrhundert bringt eine freiere Auffassung mit sich: Cornelis van der Voort, Werner van Valckert sind hier zu nennen. Des letzteren Regentenstücke sind locker und geistreich komponiert, die Technik ist frisch, wenn auch noch etwas dürftig. Auf eine höhere Stufe führen uns zu derselben Zeit Nicolaes Elias und Thomas de Keyser, die reifsten der Porträtisten vor Rembrandts Auftreten. Ein Schüler des ersteren war Bartholomeus van der Helst, unter de Keysers Einfluß stand Abraham de Vries.

De Vries ist der Amsterdamer Schule zuzurechnen, obwohl er in Rotterdam geboren wurde; zwischen 1630 und 1640 lebte er in Amsterdam, wenn er 1635 auch in Paris gewesen; seit 1643 ist er im Haag nachweisbar, wo er 1644 der Gilde beitrat: und hier scheint er um 1650 gestorben zu sein. Auf seiner Rückreise von Paris soll er in Antwerpen gewesen sein, das er 1628 schon einmal besucht haben soll. Von 1640—43 ist nichts über ihn bekannt. Da ist es von Interesse, daß sich in Delft bei Herrn G. Knuttel zwei Familienbildnisse befinden, auf denen bei einer kürzlich vollzogenen Reinigung die Bezeichnung: Fecit A. de Vries

und die Datierung A° 1641 zutage trat (Abb. 1 u. 2). Dargestellt sind ein Mitglied der Familie Ruys, ein Sohn oder Enkel des Claessen Ruys, Pensionär von Amsterdam 1578, Viskal von Holland 1584, † 1600, und seine Gemahlin, eine van der Stell. Es ist doch wohl wahrscheinlich, daß de Vries die Porträts an Ort und Stelle anfertigte, wo die Familie ansässig war, also in Amsterdam. Die Bildnisse sind „echte" de Vries. Auffallend durch die überzeugende Wiedergabe der persönlichen Ähnlichkeit, durch ruhige Größe der Auffassung, durch Sorgfalt der selbst die einzelnen Haare berücksichtigenden Durchbildung, zugleich aber auch durch naturwahre Frische und Klarheit des Helldunkels, in der ihn keiner seiner Vorgänger übertraf. Rembrandts Einfluß ist unverkennbar. Die Farben sind alle verhalten: ein grünlicher Hintergrund bei beiden, das Inkarnat hell mit etwas rot und äußerst transparent, die Haare braun beim Manne und dessen Kragen weißgrau mit weißen Spitzen, die Haare der Frau sehr blond, die Augen blau, der Kragen sehr weiß; diese wenigen Effekte ergeben mit den paar roten und goldenen Flecken auf den Wappen eine prächtige Harmonie. Die Bilder zeigen den vortrefflichen Meister auf der Höhe seiner Entwicklung, die schon sein Bildnis des älteren Herrn in Dresden von 1639 verrät. Die Delfter Arbeiten sind nur noch etwas weicher, etwa wie das ausgezeichnete Bildnis des Bürgermeisters Vroesen von 1639 im Museum Boymans zu Rotterdam, wie das des David de Moor im Amsterdamer Rijksmuseum (bez.: A. de Vries Rotterdam (!!) Anno 1640) oder das des Hans van Loon bei W. H. v. Loon in Amsterdam und 1903 auf der Haager Porträtausstellung (Nr. 135, dat. 1644). Auch das Herrenbildnis in Wien (Kais. Gem.-Gal. Nr. 1265) mit den langen blonden Locken und dem kleinen weißen Kragen, das früher Pieter Verelst zugeschrieben wurde, zeigt eine nicht sehr verschiedene Behandlung. Das Rotterdamer Museum besitzt auch ein gutes Frauenbildnis aus dem Jahre 1644 von seiner Hand.

De Vries wird bisweilen auch der Rotterdamer Schule zugeteilt. Die Schiffahrtsstadt an der Maas spielte in der Entwicklung der Bildnismalerei nur eine untergeordnete Rolle. Entzieht man ihr A. de Vries, so bleiben ihr als Künstler von Bedeutung eigentlich nur zwei Maler, die etwas zu sagen haben: Jan Daemen Cool (1589—1660), der Meister des Regentenstückes von 1653 aus dem Heiliggeistspital zu Rotterdam im dortigen Museum Boymans, und der jüngere Michiel van Musscher (1645—1705), der Maler kleinerer Porträts in der Art des A v. d. Tempel. Jedoch rechnet man einen anderen ausgezeichneten Bildnismaler zu den Künstlern dieser Stadt: Ludolf de Jongh, der 1616 zu Overschie geboren wurde und 1697 zu Hillegersberg starb und stets in der Umgebung Rotterdams tätig war.

Er war Schüler des Cornelis Saftleven zu Rotterdam, des Anthonie Palamedes zu Delft, des Jan Bylert zu Utrecht und hatte Frankreich bereist, ehe er sich dauernd in seiner Heimat niederließ. Seine Genrebilder befinden sich meist in Privatbesitz: Gesellschaftsstücke bei Dr. Hofstede de Groot im Haag, bei Kunsthändler Goudstikker in Amsterdam, ein „Lesender Mann am Kamin" in Aschaffenburg, die „Gesellschaft junger Leute" in der ehemaligen Sammlung Steengracht im Haag. Eine „Jagdgesellschaft" in bergiger, cuypartiger Landschaft, die früher A. Both zugeschrieben und auch so (falsch) bezeichnet ist, kam aus dem Besitze des Barons de Pallandt de Eerde im Jahre 1913 an die Kgl. Gemäldegalerie im Haag. Eine ähnliche bezeichnete „Fuchsenjagd" im Ryksmuseum. Schöne Landschaften befinden sich in den Sammlungen Leuchtenberg und Semenoff (von 1665) in Petersburg. Das Beste leistete de Jongh jedoch in seinen Bildnissen. „Die 1653 gemalte junge Frau mit ihrem Töchterchen an der Hand in der Dresdener

Galerie gehört an überzeugender, schlichter Bildnisähnlichkeit, an Klarheit der Zeichnung und der Färbung und an Liebenswürdigkeit des Ausdrucks zu den schönsten Bildnisstücken der ganzen holländischen Schule" (Woermann III, 838). Das Töchterchen erinnert in der Haltung des Kopfes und im Blick der Augen merkwürdig stark an ein Frauenbildnis bei Knuttel (Abb. 4) aus dem Jahre 1652. Das Gegenstück (Abb. 3) stellt nach alter Familientradition Dirck van Schagen, Herrn von Goudriaan, geb. 1612, einen Vorfahren des bekannten Professors in Utrecht, vor, der 1672 C. de Wit mit verurteilt haben soll. Bei Entstehung dieses Bildes war er 42, seine Frau 40 Jahre alt. Diese erinnerte mich sofort an das Kind des Dresdener Bildes, so daß mir auch sogleich der Name Ludolf de Jongh ins Gedächtnis kam. Auf diesen Künstler hatte schon vor Jahren Dr. Bredius und vor kurzem bei der Restaurierung der Bilder in Rotterdam F. Schmidt-Degener mündlich hingewiesen. Das Dresdener und die Delfter Bilder sind nur ein Jahr auseinander, so daß eine gewisse Übereinstimmung leicht erklärlich ist. Völlig überzeugt von der Urheberschaft de Jonghs wurde ich aber durch ein Männerbildnis des Malers bei dem Kunsthändler Charles Brunner in Paris (abgebildet in dem IV. Band der Galerie, 1914, Nr. 32, S. 67). Es ist voll bezeichnet und 1650 datiert, und zeigt dieselbe ruhige, vornehme und klare Auffassung, dieselbe liebenswürdige und psychologisch treffende Durchführung, dabei genau die gleiche Kopfhaltung und den gleichen Blick der Augen wie das Delfter Bild. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus sind diese beiden Arbeiten de Jonghs besonders interessant, da wir sonst von frühen Bildnissen des Meisters mit Ausnahme des Dresdener Gemäldes nur noch zwei Porträts von 1643 im Besitze des Freiherrn Otto von Hövel auf Schloß Gnadenthal in Cleve kennen. Die Kenntnis des Künstlers und seine Entwicklung wird dadurch um ein Wesentliches bereichert. In seinen späteren Werken (z. B. dem Damenbildnis von 1660 in Haarlem, dem männlichen Bildnis von 1666 und dem Frauenporträt von 1668 in Amsterdam) ändert er völlig Auffassung und Technik. —

Admiral Willem Joseph, Baron van Gendt, entstammte einer edlen Gelderlandschen Familie und wurde 1626 geboren. Zunächst Oberstleutnant, wurde er 1665 zum Oberst eines neuen Marineregiments ernannt. Während der Kriege von 1665 bis 1672 war er Kommandant der niederländischen Flotte. 1672 fiel er in der Seeschlacht von Solebay gegen Engländer und Franzosen. Wir kennen verschiedene Darstellungen seiner Person: Ein Stich von A. Schouman del. und J. Houbraken fec. zeigt ihn uns in voller Rüstung und mit allen Ehren eines „Luitenant Admiraals" und langen wallenden Locken. Er erscheint älter, als er überhaupt jemals gewesen, da er schon mit 46 Jahren starb. Der Stich wurde lange nach seinem Tode angefertigt. G. C. D. d'Aumale Baron van Hardenbroek auf Schloß Hardenbroek bei Doorn besitzt ein zweites Bildnis von van Gendt. Der Künstler desselben ist nicht bekannt. In der Haager Galerie befindet sich eine Tonbüste des Admirals mit geschlossenen Augen, ein von Rombout Verhulst angefertigter Entwurf zu dessen Marmorstatue auf van Gendts Grabe in der Utrechter Domkirche. Auch hier die reiche und vornehme Auffassung mit wallendem Lockenschmuck, auch hier die bedeutend älteren Züge, als der Lebende je besessen haben kann. Verhulst führte die Arbeit vielleicht nach der Totenmaske aus.

Im Gegensatz hierzu ist die schlichte Durchführung eines Bildnisses des bedeutenden Mannes bei Knuttel von besonderem Interesse (Abb. 5). Er ist in einer gemalten ovalen Steinnische in dunkler Rüstung gegen einen fast schwarzen Hintergrund gegeben. Das stark beleuchtete braungelbe Gesicht, der kleine weiße Kragen,

die weiße Binde um die Taille bilden die einzigen wenigen Lichtstellen. Das langgelockte braune Haar hebt sich kaum von Stahlpanzer und Fond ab. Gelderland liegt nicht weit von Utrecht. Dort glauben wir das Porträt des noch ziemlich jugendlichen und noch ohne die Admiralsabzeichen Dargestellten um die fünfziger Jahre entstanden. Der Künstler desselben ist nicht leicht zu bestimmen. Die Arbeit hat etwas von den Orange-Nassau-Bildnissen des M. J. van Mierevelt (vgl. Haag Kat.-Nr. 96—101). Noch mehr aber von manchen Werken des Willem van Honthorst (1604—1666), des Schülers seines Bruders Gerard in Utrecht. Eine Zeitlang lebte er im Haag, wo Mierevelt auch länger tätig war, und heiratete dort 1643. Später arbeitete er in Berlin und Utrecht. Bei dieser Zuschreibung dachte ich vor allem an das Schweriner Bildnis des Statthalters Wilhelms II. von Nassau Willem van Honthorsts, besonders an die Übereinstimmung in der merkwürdigen Eingezogenheit des Kinnes in den Halskragen, die auch andere Arbeiten des Meisters zeigen. Dennoch soll es nur eine vorläufige Zuweisung sein, bis ein anderer Name dafür vorgeschlagen ist. Auf Honthorst machte mich nach der Photographie Prof. Martin aufmerksam.

Willem Joseph van Gendt war zweimal verheiratet. Seine zweite Frau, Swana Peinse van Essen, schenkte ihm ein Jahr vor seinem Tode (1671) einen Sohn, Willem Joseph. Seine erste Frau, Margarethe Maria Ruys van der Stell, war die Tochter des hier (Abb. 1 u. 2) abgebildeten Ehepaares, das sich 1641 von A. de Vries porträtieren ließ, und ist selbst auf Abb. 5 dargestellt. Das reizende junge Mädchen mit den lieben Augen hat auch den Maler begeistert. Vortrefflich erfaßte er den Ausdruck des anziehenden und doch vornehm reservierten Antlitzes. Ausgezeichnet ist die Behandlung der sehr blonden Locken, des rosig feinen Inkarnates auf Gesicht und Hals. Merkwürdig hart dagegen die Faltengebung des leuchtend roten Kleides, auch die Zeichnung der sehr schmalen Schultern mit dem zarten Brusttuch ist nicht glücklich gelungen. Hier muß eine andere Hand oder ein späterer Restaurator tätig gewesen sein. Die psychologisch tiefe Auffassung und die technisch meisterhafte Durchführung des Kopfes gegen den lichtgrünen Hintergrund läßt jedoch an einen Künstler ersten Ranges denken. Daß es in den Kreis des Bartholomeus van der Helst (vgl. Haag Nr. 569, Frauenbildnis mit einem ähnlichen Rot, Amsterdam Nr. 1144, Prinzessin Maria Henriette Stuart, Bez. und 1652 mit ähnlicher Haltung des Kopfes), des Adriaen Hanneman, an den Dr. Bredius dachte (vgl. Braunschweig Nr. 223, Musizierende Gesellschaft, mit den drei weiblichen Figuren, die, obwohl bedeutend vornehmer und rauschender, doch ähnlich aufgefaßt sind) und Janssens van Ceulen gehört, ist zweifellos. Am nächsten steht es dem letzteren, vor allem dessen Frauenbildnis mit rotem Kleid und blauem Schleier von 1656 im Rotterdamer Museum, und dessen Damenporträt von 1651 in Dresden (Nr. 1542). Um dieselbe Zeit dürfte das Knuttelsche Gemälde entstanden sein. Diesem fehlt nur die Eleganz, die Janssens van Dyck in London abgesehen, und der geistige Ausdruck ist tiefer als sonst bei dem Künstler. Aber die schlichte und ansprechende Ähnlichkeit, die freie und natürliche Behandlung, die Ceulen seinen Bildnissen zu verleihen vermochte, ist auch hier zu spüren. Sehen wir von der gewissen Unbeholfenheit des Gewandes ab: die Wiedergabe des Kopfes ist Janssens van Ceulen würdig.

Dieser ward 1593 in London von flämischen Eltern geboren und starb um 1664 in Amsterdam oder Utrecht. Um 1620—40 finden wir ihn in England, das er, eifersüchtig auf van Dycks Erfolge, um 1643 verließ, um sich nach Middelburg zu begeben. Später arbeitete er abwechselnd dort, in Amsterdam, in Utrecht und im Haag (1650).

Hier in der Residenz, dem Sitz der Statthalter aus dem Hause Oranien, vermochte allein die einheimische Bildnismalerei festen Fuß zu fassen, eine eigene Haager Schule sich sonst aber nicht zu entwickeln. Gleichwohl hielten sich stets eine große Zahl bedeutender Maler vorübergehend dort auf, so daß es an reichem und abwechselndem Kunstleben nicht fehlte. Unter den im Haag geborenen Porträtmalern ragten zwei Künstlerfamilien vor allen anderen hervor: die Ravesteyns und die Meytens. Der Stammvater der ersteren, Jan Anthonisz. van Ravesteyn, wurde um 1572(?) geboren und starb im Haag 1657. Wer sein Lehrer war, wissen wir nicht. Jedoch sind Mierevelt, den er schon 1597 in Delft kannte, und Jacob Delff d. Ältere nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung geblieben. Seit 1598 ist er im Haag tätig, wo auch die besten seiner Werke aufbewahrt werden. Die Schützenstücke von 1616 und 1618 im Gemeente-Museum gehören zu den besten Leistungen Hollands dieser Art, und die 24 Einzelbildnisse von Hauptleuten in der Kgl. Galerie von 1611—24 sind prächtige Äußerungen seiner Persönlichkeit. Die ältesten sind noch in der härteren, früheren Art des Meisters gehalten, die letzten gehen schon in seine geschmeidigere, spätere Zeit über, aber frisch, keck, kräftig, plastisch wirken sie alle. Ein schönes Bildnis aus der weicheren, späteren Zeit ist das Porträt eines unbekannten vornehmen Herrn im Besitze des Herrn Knuttel (Abb. 7) in schwarzem Samtkleid, weißem Spitzenkragen, gelben Handschuhen und Degen an der Linken. Es ist nicht bezeichnet, trägt aber in allen Einzelheiten so sehr den Stempel des Künstlers, verrät in Haltung und Ausdruck so sehr die Seele dieses Meisters der Bildnisse, daß an der Bestimmung, die auch Dr. Bredius angenommen, wohl kein Zweifel besteht. Die feine und plastische Nachbildung des Gesichtes, der eigentümliche Blick der Augen, die sorgfältige Behandlung des kantischen Kragens, die Stellung des in die Hüfte gestützten rechten Armes mit der umgebogenen Hand, die vollständig der auf dem Hauptmannsbild im Haag (Nr. 415) gleicht, dies alles gegen einen transparenten dunkelgrünen Hintergrund gesetzt, verleiht der Gesamterscheinung eine Vornehmheit, die Ravesteyns Geist atmet. Durch dieses bisher unbekannte Bildnis wird das Werk des Künstlers um ein wertvolles Stück bereichert. (Vgl. hierzu das männliche Bildnis des Meisters in München [No. 321], bezeichnet und 1625 datiert, und dessen ähnliche Behandlung, sowie das Männerporträt im Rijksmuseum [Nr. 1977] aus der Sammlung v. d. Hoop.)

# MISZELLEN

## DER MINIATUREN-KATALOG DER SAMMLUNG DES HAUSES BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG. (Anmerkungen zur Deutschen Malerei d. 18. Jahrhunderts.)

Im Auftrage Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg hat der englische Forscher Dr. Williamson einen als Privatdruck der Chiswick Press in London in deutscher und englischer Sprache erschienenen, mit prächtigen Lichtdrucktafeln versehenen Katalog herausgegeben, der, nur in 152 Exemplaren hergestellt, leider im Handel nicht erschienen ist. Der Freundlichkeit Sr. Kgl. Hoheit verdanke ich nicht nur den Besitz eines dieser wertvollen Exemplare, sondern auch die Bekanntschaft mit der Mehrzahl der Originale selbst, die ich unter Führung des kunstsinnigen Fürsten bei meinem Besuche im Penzinger Palais in Wien vor knapp einem Jahre in Augenschein nehmen durfte, an dem gleichen unvergeßlichen Vormittag, an dem mir der Herzog auch die Gelegenheit gab, neben den reichen Schätzen seines Wiener Hauses, den berühmten Welfenschatz kennen zu lernen.

Hätte ich damals schon das umfangreiche Material, das wenige Monate später die Darmstädter Jahrhundertausstellung vereinigen konnte, lückenlos vor Augen gehaht, so wäre es mir ein Leichtes gewesen, zu den zahlreichen, von Dr. Williamson notierten unbekannten Werken positive Belege beizubringen und die Anonymität ihrer Urheber zu lüften. Dies sei mir mit wenigen Anmerkungen an dieser Stelle nachzuholen gestattet.

Der weitaus größere Teil des Cumberlandschen Miniaturenbesitzes ist englischer Herkunft, und zweifellos vereinigt diese Abteilung auch die künstlerisch wertvollsten Objekte. Bei den Werken von bestimmt deutscher Herkunft aber, zu denen ich heute bei erneuter Prüfung der Originale noch manche positive Tatsache beibringen könnte, möchte ich nur solche Dinge herausgreifen, die auf Grund der Jahrhundertausstellung zu belegen sind:

1. Das auf Tafel XXVIII reproduzierte Gemälde der Königin Friederike von Hannover, die als Tochter des Großherzogs Karl Ludwig Friedrich von Mecklenburg-Strelitz in erster Ehe mit dem Prinzen Ludwig von Preußen und in zweiter Ehe mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Solms-Braunfels vermählt gewesen ist (bevor sie den Herzog Ernst August von Cumberland heiratete), scheint mir nach Auffassung und malerischem Stil unzweideutig auf Friedrich August Tischbein als Urheber hinzuweisen. Gemalt etwa 1795.
2. Die auf Tafel LIII abgebildete, einem unbekannten Meister zugewiesene Miniatur der Prinzessin Sophie Karoline Marie, späteren Markgräfin von Brandenburg-Baireuth (1737—1817), der Tochter des Herzogs Karl I. von Braunschweig, erscheint mir als eine ziemlich charakteristische Arbeit der Anna Rosina Lisiewska (de Gask), die 1764 als Hofmalerin nach Braunschweig berufen wurde. Die Tatsache, daß Miniaturen von dieser begabten Malerin bisher nicht überliefert sind, spricht durchaus nicht gegen diese Zuschreibung, im Gegenteil, es darf heute mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, daß die Mehrzahl der deutschen Hofmaler um die Mitte des 18. Jahrhunderts ausnahmslos auch als Miniaturisten tätig gewesen sind. Was z. B. von Desmarées und dem Schweriner Hofmaler Matthieu erwiesen ist, darf mit einiger Berechtigung auch für die übrigen Mitglieder dieser Gilde angenommen werden. Und daß Rosina de Gask, die in erster Ehe mit dem Berliner Hofminiaturenmaler Matthieu, dem Vater des Schweriner Hofmalers, verheiratet war, bei ihrem ebenso produktiven wie aufnahmefähigen Talent gelegentlich auch im Miniaturfach tätig war, glaube ich noch an Hand von anderen Vergleichsstücken nachweisen zu können.
3. Auf Tafel LIV wird zur Identifizierung der Persönlichkeit der eben genannten Markgräfin als von einem „unbekannten Meister" herrührend das im Besitz des Herzogs von Cumberland befindliche Bild in „lachsfarbener Toilette" reproduziert. Von diesem Bilde war auf der Darmstädter Jahrhundertausstellug unter Nr. 885 des kleinen Kataloges als ein einwandfreies und charakteristisches Werk des Hannoverschen Hofmalers Johann Georg Ziesenis eine Replik aus dem Blankenburger Schloß zu sehen, die sicher als eigenhändige Arbeit des Künstlers anzusprechen ist, obwohl erst der genaue Vergleich beider Bilder feststellen könnte, welches als ursprüngliches Original anzusprechen wäre. Mir scheint das Wiener Bild als solches ein stärkeres Anrecht auf die Priorität zu haben.
4. Von der auf Tafel LVII reproduzierten Tielkerschen Miniatur der Königin Friederike von Preußen, Gemahlin Friedrich Wilhelms II., be-

sitzt der Großherzog von Hessen eine zweite Fassung (Katalog-Nr. der Jahrhundertausstellung D. 103, bez. u. datiert 94).

5. Das auf Tafel LXII reproduzierte Pastell eines unbekannten Meisters aus dem Besitz des Großherzogs von Sachsen-Weimar, das den Prinzen Karl Georg August, Herzog zu Braunschweig-Lüneburg, darstellt, ist ein gesichertes Werk des sehr produktiven, aber erstklassigen deutschen Pastellisten Johann Heinrich Schroeder (1757—1812). Katalog-Nr. der Jahrhundertausstellung 599.
6. Das ebenfalls zum Vergleich für die Identifizierung der dargestellten Persönlichkeit auf Tafel LXIV reproduzierte Bild des Prinzen Karl Ludwig Friedrich, Herzogs zu Mecklenburg-Strelitz, des Vaters der Königin Luise, aus dem Besitz des Königs von England — von Williamson einem „unbekannten Meister" zugewiesen — ist eine Replik des im Besitz des Großherzogs von Hessen befindlichen Originalgemäldes von Ziesenis, zu dem das Vaterländische Museum in Hannover die entzückende, gleichfalls in Darmstadt gezeigte Skizze besitzt (Jahrhundert-Ausstellung Katalog-Nr. 877 und 879). In Darmstadt war auch das ebenfalls von Ziesenis gemalte Pendant, die Gemahlin des Herzogs darstellend, gleichfalls aus dem Besitz des Großherzogs von Hessen, zu sehen.
7. Endlich sei mir gegenüber der auf Tafel LXV reproduzierten Miniatur eines unbekannten Meisters nach reiflicher stilkritischer Erwägung die Bemerkung erlaubt, daß diese feine, kleine Arbeit mit dem Bilde der eben erwähnten Herzogin Friederike Karoline Luise von Mecklenburg-Strelitz (geb. 1752) höchstwahrscheinlich eine Miniatur des Schweriner Hofmalers Georg David Matthieu ist, die er etwa um 1775 gemalt haben dürfte.

Die hier zunächst mitgeteilten Bemerkungen berühren den Wert der mit Sachkunde und wissenschaftlicher Methode durchgeführten Arbeit des englischen Gelehrten nicht, für die man in erster Linie dem Kunstverständnis Sr. Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland, des intellektuellen Urhebers des schönen Kataloges dankbar sein darf.

Georg Biermann.

# REZENSIONEN

## KURT BADT, Andrea Solario, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1914. 221 S. mit 42 Abb. auf 21 Tafeln.

Über Andrea Solario, einen der wenigen Meister der Mailänder Schule, der außerhalb des Leonardo-Kreises sich selbständig zu behaupten vermocht hat, gab es bisher keine Monographie. Im gewissen Sinne ist es begreiflich: ungeachtet hoher Eigenschaften gerade als Maler, sowie einiger vorzüglicher Leistungen, unter denen die „Vierge au coussin vert" des Louvre obenan steht, fehlt es ihm an jener lebensvollen Frische, die auf den modernen Betrachter einen wesentlichen Reiz ausübt. Die vergangenen Zeiten müssen ihn anders eingeschätzt haben, als wir es meist tun; eine ganz erstaunliche Fülle von alten Wiederholungen einzelner Kompositionen — wie des Kopfes des Täufers in der Schüssel, der Salome mit dem Haupt des Täufers, des Ecce homo, des kreuztragenden Christus — beweist die einstige sehr hohe Einschätzung seiner Werke.

Die Nachrichten über sein Leben und Schaffen sind äußerst dürftig. Geburts- und Todesjahr sind nicht überliefert. Von etwa vierzig bekannten Bildern sind nur acht datiert; sie erstrecken sich über den Zeitraum von 1495—1515. Urkundliche Nachrichten liegen allein über seine Tätigkeit im Dienst des Kardinals Amboise vor, für den er 1507—1509 im Schlosse Gaillon (Normandie) tätig ist Da die Werke, die er dort schuf, untergegangen sind, werden diese Nachrichten in ihrem Wert wesentlich herabgemindert.

Der Verfasser hat den Stoff so gegliedert, daß er nach Darlegung aller erhaltenen Nachrichten erst die datierten Gemälde analysiert, um auf Grund der gewonnenen Einsicht in die stilistische Entwicklung die nicht datierten Arbeiten in chronologischer Folge zu besprechen. Er scheidet diesen Teil seiner Arbeit in fünf Abschnitte: 1. Jugendarbeiten bis 1495 in Venedig. 2. Die Jahre 1496 bis 1500. Rückkehr nach Mailand und Stilwandlung unter Leonardos Einfluß. 3. Zeit der künstlerischen Reife bis zur Reise nach Gaillon. 4. Von der Rückkehr nach Italien bis etwa 1513/14. 5. Bilder von 1515 und späteste Arbeiten.

Die erste Epoche des Künstlers, die uns aus mehreren Gründen besonders interessiert, wird durch einen äußeren Umstand entscheidend bestimmt. Mit seinem Bruder Cristoforo, il Gobbo, hat er sich um 1490 nach Venedig begeben und ist vielleicht mit ihm 1495 oder wenig später nach Mailand zurückgekehrt. Hier hat er, der nach Ansicht des Verfassers in der Heimat wenig mehr als die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt hatte (s. S. 146 oben), sich zuerst eng an Alvise Vivarini angeschlossen, um dann „fast unmittelbar" der Wirkung des Antonello da Messina (der damals über ein Jahrzehnt tot war) sich hinzugeben. Die Ansicht, Solario habe in seinen Anfängen irgendwelchen Zusammenhang mit der altlombardischen Malerei — Foppa — gehabt, wie sie gelegentlich von anderen vertreten worden ist, lehnt Verfasser ab. Erst nach seiner Rückkehr aus Venedig gerät Solario in die Einflußsphäre Leonardos; die Wirkung, die von den Schöpfungen dieses Meisters auf ihn ausgeht, dauert durch sein ganzes Leben fort; durch ihn wird er zum „modernen" Maler. In seiner Komposition bleibt er hinter dem großen Vorbild am weitesten zurück; hier liegt die größte Schwäche seiner Begabung. Indem er nur eine Seite des Wesens seines Vorbildes begreift, ergibt es sich, „daß er sich schließlich in völligem Gegensatz zu seinem Meister entwickelt". Ob er von seiner Reise nach Nordfrankreich wesentliche Anregung erfahren hat, ob der unleugbar nordische Einschlag in seiner Kunst nicht vielmehr auf in Italien empfangene Eindrücke zurückzuführen ist, ist schwer zu entscheiden. Die Annahme einer Reise in die Niederlande (Morelli) erscheint unnötig.

Der Verfasser hat das Bild, das er von dem Entwicklungsgang Solarios entwirft, sorgfältig vorbereitet. Soweit man bei einem Meister, dessen Stil sich wenig seit den bemerkbar frühen Anfangswerken abgewandelt hat, mit einiger Sicherheit argumentieren kann, hat er es getan. Seine Datierungen, zu denen er auf Grund eingehender Einzelanalysen gelangt, stimmen meist mit den von den speziellsten Kennern lombardischer Malerei vorgeschlagenen überein. Auch bezüglich der Echtheitsfragen findet man ihn überwiegend in Harmonie mit der Tradition. Selbst wo er ein berühmtes Werk, das s. g. Porträt des Carle d'Amboise im Louvre, dem Maler abspricht, kann er die durchaus selbständig begründete Ansicht durch die Urteile anderer Kenner stärken. In der Besprechung einzelner Werke hat er sich der größten Sorgfalt befleißigt, so daß man manchmal fast wünschte, die Begründung kürzer gefaßt zu sehen: es braucht beispielsweise weder eines Beweises, daß die kleine Madonna der Sammlung Schweizer in Berlin ein echtes Werk des Solario ist (S. 80 ff.),

noch umgekehrt, daß das männliche Bildnis der ehemaligen Sammlung Crespi (zuletzt im Kunsthandel in Paris) vielmehr dem Bartolommeo Veneto angehört (S. 174 ff.). Wo längst eine Übereinstimmung aller Kritiker besteht, darf man auf besondere Nachweise wohl verzichten.

Ein paar Worte sind über die Anfänge Solarios nach der besonderen Auffassung des Verfassers zu sagen. Wir müssen sie rekonstruieren vermittelst des frühesten, inschriftlich gesicherten Bildes, der von zwei Heiligen verehrten Madonna in der Brera, die aus einer Kirche in Murano stammt. Das Bild trägt das Datum 1495. Es ist richtig, daß die venezianischen Stilelemente darin vorwiegen. Nirgends ist das Halbfigurenbild der im Zentrum sitzenden Madonna mit zwei sie flankierenden Heiligen so beliebt gewesen wie in Venedig. Aber das Kompositionsschema, so sehr es sich venezianischen Vorbildern nähert, zeigt eine bemerkenswerte Abweichung. Auf Solarios Bild ist ganz an den Vordergrund eine Steinbalustrade gerückt; auf ihr sitzt die Madonna, die beiden Heiligen stehen dahinter. Soviel ich auch gesucht habe, ist es mir nicht gelungen auch nur ein Beispiel dafür in Venedig zu finden. Bei den Venezianern hält sich die Madonna mit den Heiligen hinter der Balustrade auf; ist sie sitzend dargestellt und stehen Heilige in Halbfigur etwas hinter ihr, so bleibt die Art des Sitzes verborgen. Das einzige Beispiel für die genaue gleiche Anlage liefert ein Bild, das gleichermaßen von einem Lombarden herrührt; es ist die als „Vierge au bas-relief" bekannte Komposition von Cesare da Sesto. Nun gebührt ja die Priorität unzweifelhaft dem Solario; immerhin gibt die Tatsache der Übereinstimmung der offenbar in dieser besonderen Form sehr seltenen Anordnung um so mehr zu denken, als eine Kenntnis von Solarios Bild bei Cesare da Sesto kaum vorausgesetzt werden kann. Sollte nicht doch ein lombardisches Element hier zutage treten? Freilich aus der älteren Kunst dort wüßte ich kein Beispiel anzuführen, doch ist mir nur ein ganz unzureichendes Material zur Hand.

Wesentlich anders würde sich die Frage der Anfänge Solarios darstellen, wenn ihm ein bis dahin unbestrittenes Bild wirklich gehört, die Madonna in der Brera, auf der das Kind dargestellt ist, wie es nach den Nelken langt, die rechts von der Gruppe in einem großen Gefäß stehen (Nr. 283). Dieses von keinem früheren Autor (soweit ich sehe) angezweifelte Bild streicht der Verfasser aus der Liste der Werke (S. 169 ff.), trotzdem er die nahen Beziehungen zu den Werken des Künstlers, besonders der Madonna von 1495, einräumen muß; er sieht es als die Arbeit eines Mannes an, „der Solarios Gemälde gekannt und benutzt hat". Nun darf ich mich der Zustimmung des Verfassers im Voraus versichert halten, wenn ich den Charakter dieses Bildes als veneto-lombardisch bezeichne, also das Werk eines Lombarden erblicke, der deutlich venezianische Einflüsse erfahren hat. Das paßt aber auf recht wenige Künstler unter den Lombarden jener Zeit. Indem man bei diesem Bild auf Details eingeht, findet man vielerlei auf Solario hinleitende Züge. Ich verweise namentlich auf die rechte Hand der Madonna, mit der man die linke der heiligen Katharina des Museo Poldi vergleichen möge, wie für den plumpen (auf letztgenanntem Bild nicht sichtbaren) Daumen auf andere Werke, so die Crespi-Madonna (T. VI). Nun wird auch darüber eine Verständigung sich herbeiführen lassen, daß der Maler des Brera-Bildes kein beliebiger Geselle gewesen sein kann, der den Blicken entgeht; man müßte diesem unter den Lombarden nicht ganz gering zu schätzenden Künstler auch sonst begegnen: verlorne Liebesmüh, wenn man sich nicht entschließt, die Verbindung eben mit Solario herzustellen. Und ich glaube, dazu muß man schließlich doch gelangen, wo das Gemeinsame dem Verschiedenen mindestens die Wage hält. Bei einem jungen Künstler, wie es Solario war, als er dieses Bild gemalt haben muß, ist eben die Figur noch nicht klar umrissen; fremde Anregungen gehen noch nicht restlos im eignen persönlichen Stil auf; wie er sonst sich hier an Alvise, dort an Antonello bildet, so mag hier ein dritter auf ihn eingewirkt haben; ich glaube, dieser dritte war Barbarj, von dessen Art ich etwas in der langgestreckten, schmalschultrigen Madonna und in dem Stil der Falten zu verspüren glaube.

Bleibt aber die alte Tradition, die dieses Bild als Werk des Solario anerkennt, zu Recht bestehen, so muß das Bild von Solarios Anfängen nicht unerheblich modifiziert werden: denn sein Schöpfer hat nicht nur Berührung mit der autochthon lombardischen Schule (die seltsame Haubenform, auf die schon Morelli verwies und die sich auf einem Jugendwerk Bramantinos findet); wichtiger fast erscheint der Zusammenhang mit Leonardo, wie er sich im Motiv des Christkindes und in dessen Körperbildung zu erkennen gibt.

Die Verlockung liegt hier nahe, in die Weite zu schweifen und diesem Motiv ein wenig nachzugehen, das sich als überaus anregend erwiesen hat. Die Rücksicht auf den Raum, den eine Buchanzeige billiger Weise beanspruchen darf, erlaubt

nur ein paar kurze Andeutungen. Dies Motiv erscheint als rein florentinisch und geht, irre ich nicht, im letzten auf das von Verrocchio für Pistoja gemalte Altarbild zurück. Credi benutzt es gern. Die Formen des Verrocchio-Ateliers wird man selbst in der Solario-Version wiederfinden (Fußbildung mit der emporstehenden großen Zeh, Quetschfalten an den Oberschenkeln usw.). Durch Leonardo kommt es in die Lombardei; bei seinen Schülern findet man es mit Vorliebe verwandt. Ich führe als Beispiele die Lünette von Sant Onofrio in Rom und die Rötelzeichnung des Cesare da Sesto in Windsor an (Studie oben links, Abb. Morelli, Gal. Borghese, T. zu S. 213). In schöner und selbständiger Form benutzen es Boltraffio (Madonna Budapest) und Luini (die Madonna in der Rosenlaube, Brera). Aber es dringt dann auch bereits bis in den Norden; man findet es (im Gegensinn, doch unverkennbar) auf Dürers Madonna mit der Meerkatze (Affen) und, wenn auch in freier Abwandlung, auf dem Mittelbild von Cranachs Frankfurter Altar, wo die unmittelbare Vermittlung möglicher Weise über Piemont (vgl. Macrino d'Albas Altarbild der kapitolinischen Sammlung) erfolgt sein mag. Es klingt auch in Cranachs Holzschnitt der hl. Anna Selbdritt (Lippmann T. 42) noch an.

Indem ich zu dem Bild, das den Ausgangspunkt zu diesem Exkurs abgab, zurückkehre, bleibt als Resultat die Analyse, daß der Meister lombardische, leonardeske und venezianische Motive verbunden zeigt. Ist diese Madonna von Solario — und der Gegenbeweis ist m. E. vom Verfasser nicht erbracht —, so hat dieser wesentlich früher Anregungen von Leonardo erfahren, als der Verfasser anzunehmen geneigt ist. Und das scheint rein apriorisch als das Wahrscheinliche. Sollen wir wirklich glauben, daß ein Jüngling, der in Mailand aufwuchs, mit verschlossenem Sinn an dieser alle Heimatkünstler weit überragenden Persönlichkeit vorübergegangen sei? Daß er erst nach der Heimkehr aus Venedig angesichts des „Abendmahls" dessen Bedeutung begriffen habe? Eine solche Annahme ist zu unwahrscheinlich. Der Verfasser wird auch durch seine falsche Datierung der „Madonna in der Grotte" irregeführt (S. 26), von der wir jetzt wissen, daß sie schon 1483 bestellt worden war. Wenn wir sehen, daß selbst ein älterer Lombarde, der in der Foppa-Tradition groß geworden war, der s. g. Meister der Pala Sforzesca, bemüht ist, die neue Formensprache sich zu eigen zu machen, so würde es unverständlich bleiben, wenn ein junger Künstler, der bei Leonardos Erscheinen in Mailand kaum fünfzehn Jahre zählen mochte (weiter kann man mit dem Geburtsdatum Solarios kaum zurückgehen), von diesem ersten Träger der neuen Kunst in seiner Heimatstadt unberührt blieb.

Ich habe die Echtheitsfrage dieses einen Bildes so sehr in den Vordergrund gestellt, weil sie über den Einzelfall hinaus grundsätzliche Bedeutung hat. Es ist dies aber auch der einzige Fall, wo ich mit der Ansicht des Verfassers mich nicht in Übereinstimmung befinde; alles andere sind unbedeutende Nebenfragen. Im allgemeinen hinterläßt die Arbeit — offenbar das erste Debut des Verfassers — den Eindruck, sorgfältig vorbereitet und durchdacht zu sein, und stellt eine erfreuliche Bereicherung der bisher nicht sehr umfangreichen deutschen Spezialliteratur über die lombardische Malerei jener Epoche dar. Gronau.

## KURT FREISE, KARL LILIENFELD, HEINRICH WICHMANN, Rembrandts Handzeichnungen. II. Band: Königliches Kupferstichkabinett Berlin. Hermann Freises Verlag, Parchim i. M., 1914.

Der vorliegende Band entspricht in der Anlage und in der Ausstattung der zuerst erschienenen Veröffentlichung der Rembrandtzeichnungen des Amsterdamer Rijksprentenkabinets. Karl Lilienfeld hat wiederum die Einleitung verfaßt, in der Rembrandts Entwicklung als Zeichner an der Hand der Berliner Exemplare gewürdigt wird. Es erübrigt sich, nochmals auf die nutzbringenden Möglichkeiten dieses groß angelegten Unternehmens hinzuweisen, da dies bereits beim Erscheinen des ersten Bandes an dieser Stelle geschehen ist. Es sei nur nochmals der Hoffnung Raum gegeben, daß das Unternehmen allseitige Unterstützung finden möge, damit die Herausgeber ihren Plan, sämtliche Zeichnungen Rembrandts aus privaten und öffentlichen Sammlungen in Reproduktionen darzubieten, zu Ende führen können.

Das Königliche Kupferstichkabinett zu Berlin besitzt in seinen annähernd 200 Rembrandtzeichnungen nicht nur die umfangreichste Sammlung von Zeichnungen des Meisters, es enthält auch der Qualität nach viele bedeutende Blätter aus allen Schaffensperioden, unter denen Rembrandts populärstes gezeichnetes Werk — das Silberstiftporträt Saskias vom 8. Juni 1633 — zu finden ist. Die Kopie nach Lionardos Abendmahl und nach einer italienischen Medaille, die Nachahmung einer Zeichnung Perino del Vagas und die Zeichnung nach dem Lastmanschen Susannenbild im Ber-

liner Kaiser Friedrich-Museum sind kunsthistorisch wegen der Beziehungen Rembrandts zu Italien und zu seinem Lehrer aufschlußreich und interessant. Es ist selbstverständlich, daß bei einem so mannigfaltigen und umfangreichen Material Arbeiten von geringerer Qualität vorkommen. Wie weit man diese Rembrandt zuschreiben darf — darüber kann, vorläufig wenigstens, nicht immer ein wissenschaftlich zuverlässiges stilkritisches Urteil gefällt werden. Man ist bei solchen nicht bezeichneten und nicht beglaubigten Blättern auf subjektives Qualitätsempfinden angewiesen; die Frage, ob man die Zeichnungen Rembrandt zutraut oder nicht, ist lediglich eine Frage, deren Entscheidung von dem persönlichen Empfinden des einzelnen Beurteilers abhängt. Auch die Herausgeber dieses Werkes können oft keine weiteren Argumente gegen einzelne Zeichnungen vorbringen als die nicht näher begründeten Bemerkungen „Nicht überzeugend“ oder „Die geringe Qualität scheint die Autorschaft Rembrandts auszuschließen“. M. E. gehen sie dabei des öfteren zu scharf vor und zweifeln allzu viele Zeichnungen an. Sieht man neben Rembrandts Zeichnungen die seiner Schüler, insbesondere die im zeichnerischen Stil ihm nahekommenden Blätter von Hoogstraeten und Eeckhout durch, dann erscheint der Qualitätsunterschied doch als ein so gewaltiger, daß man geneigt ist, die von jeher unter Rembrandts Namen gehenden Zeichnungen geringerer Qualität dem Meister selbst zuzuschreiben. Gegen dieses Verfahren kann allerdings der stichhaltige Einwand erhoben werden, daß, sobald einmal von einem Schüler oder Nachahmer eine geniale Zeichnung vorkommt, diese sofort für den Meister selbst in Anspruch genommen wird, so daß das gezeichnete Oeuvre der Schüler immer von bedeutenden Arbeiten frei bleibt. So gibt es im Berliner Kupferstichkabinett unter den Rembrandtzeichnungen ein schönes Blatt, das Christus im Tempel unter den Schriftgelehrten darstellt (Freise Nr. 44). So oft man diese lavierte Sepiazeichnung sieht, wird man an Eeckhout erinnert, dessen Gemälden sie in der Komposition, in den Figuren und in deren Verhältnis zum Raum vollkommen entspricht. Die Qualität ist aber eine so hervorragende, daß sich noch niemand entschließen konnte, die Zeichnung dem Werke des Schülers einzuverleiben.

Die Blätter, die von den Herausgebern m. E. zu Unrecht angezweifelt oder Rembrandt abgesprochen werden, sind: Nr. 1 „Opfer Kains und Abels“; Nr. 2 „Abels Leichnam wird gefunden“; Nr. 28 „Heilung des alten Tobias“; Nr. 34 „Anbetung der Könige“; Nr. 38 „Studie für eine hl. Familie“; Nr. 39 „Heilige Familie“; Nr. 82 „Thisbe“; die beiden Lukretiablätter Nr. 84 und Nr. 85; Nr. 128 „Schlafender Orientale“.

Unbedingt zustimmen darf man den Verfassern, wenn sie folgende Blätter verwerfen: Nr. 14 „Der Engel entschwindet dem Manoah und seinem Weibe“; Nr. 24 „Abschied des jungen Tobias“; Nr. 66 „Christus und die Jünger in Emaus“; die beiden verwandten Darstellungen der Befreiung Petri Nr. 68 und Nr. 69; Nr. 83 „Scipio und die Afrikanische Braut“; Nr. 95 „Sitzender alter Mann“; Nr. 98 „Kopf in Vorderansicht“ und Nr. 153 „Sitzender gefesselter Löwe“.

Zweifelhaft bleibt die Entscheidung bei den Blättern: Nr. 7 „Opferung Isaaks“; Nr. 16 „Boas und Ruth“; Nr. 70 „Versuchung des hl. Antonius“; Nr. 76 „Prometheus“; Nr. 77 „Juno, Argus und Jo“ und Nr. 164 „Bauernhäuser an der Straße“.

E. Plietzsch.

## G. CAULLET, Le van Dyck de Courtrai d'après la correspondance originale du maître et les écrits du XVIII^e siècle. Courtrai 1913. Impr. Eug. Beyaert. (Tirage limité à 40 exemplaires.)

Der Nachlaß Anthonis van Dycks, des Malers, besteht aus Hunderten von Bildern, die ebensoviel Offenbarungen einer scharf umrissenen Künstlerpersönlichkeit sind; sein literarisches Vermächtnis hingegen aus fünf oder sechs Briefen, die jedermann geschrieben haben könnte. Woher dieses Mißverhältnis? Man braucht kein vereidigter Graphologe zu sein, um aus den eleganten, aber hastig-nervösen, wie unwillig hingesetzten Zügen seiner Schrift zu folgern, daß van Dyck niemals ein fleißiger Briefschreiber gewesen ist. Er ermangelte der Universalität seines Meisters Rubens, der gern mit seinen Freunden Probleme der Wissenschaft und Politik erörterte; van Dyck war nur ein vom Arbeitsfuror besessener Maler, dessen Muße nicht der Bibliothek gehörte, sondern den Frauen. Und auch diesen wird er keine langatmigen, auf Mondenschein und Vergißmeinnicht gestimmte Herzensergießungen, sondern kurze, von Leidenschaft durchglühte Zettelchen gesandt haben, — „Briefgen“ nannte Goethe derlei — die von den Adressatinnen mit gutem Grunde nicht für Kinder und Enkel aufbewahrt wurden. Und auch in seine „geschäftliche Correspondenz“ wäre uns jeder Einblick versagt, würde uns nicht ein freundlicher Zufall durch eine fast lückenlose Folge

von Dokumenten die Entstehungsgeschichte wenigstens eines einzigen Altarbildes kennen lehren, jener „Kreuzaufrichtung", die wir noch heute in der Kirche Unserer Lieben Frauen zu Courtrai bewundern dürfen. Dort, im Archiv des Domes, schlummern auch all' jene Schriftstücke, die G. Caullet nunmehr aufs neue herausgegeben und mit sehr sachkundigen Erläuterungen versehen hat, nachdem sie bislang nur aus fehlerhaften und überdies noch unvollständigen Abschriften bekannt waren.

In diesen Akten lesen wir nun, daß der Kanonikus Roger Braye zum Gedächtnis seines Namens, dem zwei Bände lateinischer Gedichte auch einen guten Klang unter den Literaten Belgiens erworben hatten, die Kathedrale seiner Heimatstadt mit dem Bilde eines gefeierten Künstlers beschenken wollte und sich dieserhalb an den aus Courtrai stammenden und zu Antwerpen ansässigen Bankier Marc van Woonsel wandte, der seinerseits wieder mit van Dyck in Verbindung trat. Der Künstler, von dessen Ruhm bereits ganz Flandern widerhallte, übersandte dem Kanonikus sehr bald die Skizze für eine „Kreuzaufrichtung", die den frommen Herrn mehr entzückte als der Umstand, daß van Dyck achthundert Gulden für das zu schaffende Werk forderte. Er erklärte:

> Hondert ponde(n) gr(ooten)en niet meer sal ick S(ieur) Antonio geven
> Op dat zijn fame te Cortr(ijck)en sijn conste in ons kercke magh leven . . .

das heißt, aus dem Apollinischen ins Kaufmännische übertragen, Roger Braye bot nur hundert vlämische Pfund, etwa zweihundert Gulden weniger, als van Dyck begehrt hatte. Knauserndes Feilschen lag jedoch nicht in dessen nobler Art, und so hatte van Woonsel leichte Mühe, ihn zur Annahme der geringeren Summe zu bewegen, über deren Empfang van Dyck am 18. Mai 1631 ordnungsgemäß die Quittung ausstellte. Ja, der Meister ging in seiner Nachgiebigkeit gegen den geistlichen Herrn, den er übrigens nie von Angesicht zu Angesicht kennen gelernt hatte, noch weiter. Denn als Roger Braye den Entwurf zur „Kreuzaufrichtung" für seine eigene Sammlung begehrte und diesen Wunsch durch eine Sendung süßer Waffeln unterstützte, schenkte ihm, vielleicht gerührt durch die naive Herzlichkeit des Spenders, van Dyck wirklich seine Skizze, was er, der eigenen Versicherung nach, „ansonsten niemals zu thun pflegte".

Das gesamte Domkapitel war von dem Bilde entzückt und dessen Schöpfer vermeldete seinem Auftraggeber, „daß ihm dies zur höchsten Freude gereiche". Seltsam genug, daß sich angesichts solcher im wörtlichsten Sinne „verbriefter" Tatsachen gerade um dieses Gemälde eine Legende ranken konnte, die zuerst Decamps in seinen „Vie des peintres flamands et hollandais" erzählt, worauf sie von den Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts, die so gern die nüchternen Hallen der Wissenschaft mit den Nippesfiguren anmutiger Histörchen ausschmückten, unter behaglichem Schmunzeln weiter gegeben wurde: Als van Dyck — so plaudert Decamps — seine „Kreuzaufrichtung" selber nach Courtrai brachte, verbot er den ehrwürdigen Patres auf das strengste, die Kiste zu öffnen, in der wohlverpackt das zusammengerollte Gemälde lag. Selbstverständlich taten sie's, entsetzten sich baß ob des Bildes und besonders vor der Gestalt des Erlösers, der ihnen ein Packträger zu sein schien, und beharrten auch bei ihrer Meinung, nachdem das Werk über dem Altar in goldener Umrahmung prangte. Einen mitleidswürdigen Schmierer schalten sie den Meister, zahlten ihm unter Schmähreden den ausbedungenen Preis und jagten ihn endlich mit Spott und Schimpf davon. Als jedoch kunstverständige Reisende van Dycks Schöpfung aufs höchste bewunderten, dämmerte in den hochwürdigen Herren allmählich die Erkenntnis der eigenen Torheit, und um den von ihnen so schmachvoll behandelten Künstler zu versöhnen, begehrten sie noch zwei Werke seiner Hand. Van Dyck ließ ihnen sagen, er male für Kenner, nicht für Esel, und so mußten sie den neuen Auftrag an Gaspard de Crayer vergeben . . . Aber die beiden Bilder dieses Malers, Darstellungen der „Verkündigung" und der „Heimsuchung", wurden von zwei Priestern gestiftet, die bereits in den Jahren 1619 und 1620 starben, und schon zu Lebzeiten des fabelfrohen Decamps war der belgische Gelehrte Philippe Baert, gewappnet mit Dokumenten aus dem Domarchiv von Courtrai, wider jenes Märchen zu Felde gezogen. Eine Biographie van Dycks jedoch, worin Baert, nach seinen eigenen Worten, „gegen die Unverschämtheiten von Decamps mit unbezwingbaren Waffen" streiten wollte, ist nie gedruckt worden. Das Manuskript gelangte in die Bibliothek des Louvre und Michiels machte es zur Grundlage seines langatmigen Werkes „Van Dyck et ses élèves". Aber der Name seines längst gestorbenen Helfers blieb ihm unbekannt und Hyman glaubte in dem Antwerpener Rubens-Forscher Mols den Autor der anonymen Biographie gefunden zu haben, Mit Unrecht, denn Caullet weist jetzt unwiderlegbar nach, daß Philippe Baert und kein anderer der Verfasser jener Lebensbeschreibung sei und

er hat der Kunstgeschichte mit dieser neuen, aber endgültigen Antwort auf eine alte Frage einen nicht zu unterschätzenden Dienst geleistet.

E. Schaeffer.

## EMIL JACOBSEN, Umbrische Malerei des 14., 15. und 16. Jahrhunderts. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia. Mit 73 Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz, 1914.

Wer den Versuch unternimmt, die geographischen Grenzen der einzelnen Schulen zu bestimmen, die im Mittelalter und in der Zeit der Renaissance in Umbrien und in den Marken geblüht haben, darf nicht die Prinzipien der modernen Geographie zur Anwendung bringen. Die Entwicklung künstlerischer Formen und künstlerischer Werte vollzieht sich nicht innerhalb der engen Grenzen einzelner Städte oder Landesteile. Ethnographische Unterschiede und gegenseitiger Austausch sind hier ausschlaggebend, und den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit kann nur sorgfältiges Studium und Vergleichen der einzelnen Kunstwerke selbst angeben. Wenn wir genau untersuchen, was an den Werken der in Frage kommenden Meister eigenes und charakteristisches ist, wenn wir feststellen, in welcher Weise heimischer Kunstgeist gegen Einflüsse von außen sich wehrte oder diese in sich aufnahm und verarbeitete, so kommen wir schließlich dazu, eine Anzahl von Hauptströmungen zu erkennen und einzelne Schulen von meist nur geringer, fast rein lokaler Bedeutung fest zu umgrenzen.

Der Verfasser vorliegender Arbeit hat keine große Mühe darauf verwendet, diese Zusammenhänge und Unterschiede zu ergründen. Er beschränkt sich vielmehr auf allgemeine, flüchtige Bemerkungen, die, soweit sie über Crowe-Cavalcaselle hinausführen und die Kunst der Hauptstadt Umbriens betreffen, sich meist an meine Geschichte der Peruginer Malerei anlehnen. Die Tatsache, daß ich ihm vor und während der Drucklegung meines Werkes Korrektur- und Aushängebogen zur Einsicht übersandte, hat er mit keinem Worte zu erwähnen für nötig befunden.

Mit einer Auseinandersetzung der Unterschiede zwischen der umbrischen Malerei und der der Marken beginnt Jacobsen seine Darstellung. Er bezeichnet (S. 2) als „die Hauptsitze der märkischen Kunst" Fabriano, Camerino, Gubbio, Urbino, Ascoli und Sanseverino. Schon das ist ein schwerer Irrtum, denn von den genannten Kunstzentren gehören ethnographisch zu den Marken nur Ascoli und Sanseverino.

Aus dieser falschen Prämisse ergibt sich dann die irrtümliche Folgerung, daß die Malerschule der Marken „um so mehr Bedeutung für uns hat, als sie die zuerst auftretende ist. Sie steht also in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu der umbrischen Kunst im engeren Sinne, sondern diese hat vielmehr von ihr Impulse empfangen." Man kann unmöglich behaupten, daß Ascoli, eine Stadt, die niemals eine eigene Malerschule besaß, und Sanseverino, dessen Bedeutung einzig in den erst kurz vor 1400 auftretenden Brüdern Lorenzo und Giacomo Salimbeni wurzelt, den Umbrern entscheidende Anregungen gegeben habe und vor diesen auf den Plan getreten sei.

Der Verfasser nimmt, wie er angibt, besondere Rücksicht auf die Mostra d'Arte Antica Umbra von 1907, und der Kunst, die auf der Mostra vertreten war, ist die vorliegende Schrift hauptsächlich gewidmet. Seine Darstellung beschränkt sich aber auf ein kritikloses Ausschreiben des Katalogs von Giulio Urbini mit allen seinen Fehlern. Man hat den Eindruck, als habe er die Ausstellung nur ganz flüchtig besichtigt.

Auf Seite 2 ist von den „unentdeckten" Fresken in S. Prospero und S. Bevignate bei Perugia die Rede, obgleich der Verfasser vor der Drucklegung seines Buches meine eingehende Analyse dieser Fresken (Gesch. der Perug. Malerei S. 17—24) vor Augen hatte. Künstlersignaturen sind fast stets fehlerhaft wiedergegeben: So die auf Ottaviano Nellis Triptychon in Pietralunga (S. 13), auf Bartolomeo di Tommasos Triptychon in Foligno (S. 29), auf des Giovanni Boccati da Camerino großem Peruginer Bilde von 1447: „Opus Johannes Bochatis de Chamerone F." (S. 33) und auf anderen Bildern; mit den Künstlernamen steht es nicht besser, wie Taddeo Bartolo, Domenico Bartolo, Matteo Gualdo, Tiberio Diotelesi und andere falsch angegebene Namen zeigen. Auf das eben genannte Bild des Boccati da Camerino soll Filippo Lippi keinen Einfluß ausgeübt haben, „weil er erst Anfang der fünfziger Jahre nach Perugia kam" (S. 33). Woher weiß Jacobsen das? — Auf Seite 39 wird behauptet, daß Fra Carnevale (von dem wir nicht ein einziges Werk kennen!) an den Predellentafeln von Piero della Francesca in der Peruginer Pinakothek mitgewirkt habe. Auf Benozzos Madonna mit vier Heiligen ebenda (S. 36) findet sich das Datum 1456 (nicht 1461) und die mit dem Grabstichel in den Goldgrund gravierte Inschrift, deren Vorhandensein Jacobsen bezweifelt. Die Verkündigung Alunnos

(gleichfalls dort, S. 53) ist nicht „vielleicht", sondern, wie ich nachwies, sicher das Bild, das Crispolti, als er seine Augusta Perugia schrieb, über dem Hochaltar von S. Maria Nuova sah. Meine Bemühungen, aus dem Werke Fiorenzos di Lorenzo das Fremde auszuscheiden, haben bei Jacobsen kein Verständnis gefunden; er gibt dem Meister alles zurück, die Werke der Paduaner Gruppe, der umbrisch-römischen, die Arbeiten, die ich als Werke Bartolomeo Caporalis nachwies, und führt die Forschung wieder zurück auf den Standpunkt der achtziger Jahre. Der unerfreuliche Eindruck der Arbeit Jacobsens wird noch verstärkt durch das schlechte Deutsch und die vielen stehengebliebenen Druckfehler. Es ließe sich noch manches ungünstige über das Buch sagen, aber schon diese kleine Blütenlese dürfte genügen, um zu zeigen, wie schlecht es gearbeitet und wie mangelhaft die Methode seines Verfassers ist.

Walter Bombe.

## OSKAR FISCHEL, Raphaels Zeichnungen. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1913.

Als Gegenstück zu den monumentalen Publikationen der Zeichnungen Dürers und Rembrandts hat die Veröffentlichung der Blätter Raphaels vor etwa Jahresfrist begonnen, die in 12 Abteilungen zum Subskriptionspreise von je 100 Mark den gesamten zeichnerischen Nachlaß des Meisters grundlegend vereinigen und stilkritisch festlegen soll. Das Werk hat an allerhöchster Stelle die notwendige finanzielle Unterstützung gefunden und so mag man dem verdienten Forscher von Herzen wünschen, daß er seine jäh durch den Weltkrieg unterbrochene Arbeit in besseren Zeiten fortsetzen und eines Tages abschließen kann. Liegt bisher auch nur die erste Abteilung fertig vor, so gibt dieselbe doch bereits alle Unterlagen, um auf die Großartigkeit des Unternehmens und die Verdienstlichkeit des Werkes nachdrücklichst zu verweisen. Schon auf den 52 Tafeln mit ihren 65 originalgetreuen Wiedergaben sind die Schätze aus zum Teil weit entlegenen Sammlungen (aus Lille, Oxford u. a. O.) reproduziert und der Gedanke, das Gesamtwerk der Zeichnungen entwicklungsgeschichtlich zu gliedern, bedeutet für die Gesamtdisposition stilkritisch einen besonderen Vorzug. Denn auf diese Weise wird die Veröffentlichung der Zeichnungen gleichzeitig zu einer Entwicklungsgeschichte der Kunst des Meisters überhaupt.

Die erste Abteilung bringt innerhalb des Gesamtplanes vorwiegend die Zeichnungen aus Raphaels umbrischer Zeit und diese finden in dem vom Herausgeber beigegebenen Text ihre kritischen Erläuterungen. Doch diesen vorausgehend hat Fischel einleitend die Geschichte der Zeichnungen und die Prinzipien zur Beurteilung derselben erklärt und Raphaels umbrische Zeit nach Tätigkeit und Einflüssen meisterhaft umrissen. Wer den durch bildliches Vergleichsmaterial reich unterstützten, in seiner wohltuenden Klarheit besonders ansprechenden Text liest, gewinnt sofort das feste Zutrauen auch zur Methode des Forschers, der sich hinsichtlich der Echtheitsfragen, der zeitlichen Bestimmung nicht immer ganz einfachen Problemen gegenübersah. Indes hat jahrelange Beschäftigung des Spezialisten das Urteil längst gefestigt und wenn die folgenden Abteilungen sich textlich und bildlich dieser ersten angliedern, dann dürften wir in dieser großartigen Veröffentlichung eines Tages die wertvollste Quelle zur Erkenntnis des Meisters besitzen.

Es liegt im Wesen der Raphaelschen Kunst, daß grade hier die Zeichnungen formal und auch inhaltlich die notwendige Voraussetzung für die richtige Einschätzung auch der ausgeführten Werke sind und insofern wird man die Publikation als ein gewichtiges Kriterum in diesen Tagen, wo der Ruhm des Künstlers sichtlich zu verblassen beginnt, doppelt willkommen heißen.

G. Biermann.

## FRED. M. CLAPP, Les dessins de Pontormo. Catalogue raisonné précédé d'une étude critique, illustré de huit planches hors texte. 4°. Paris 1914, Champion. Preis 15 frs.

Die Beschäftigung mit den Zeichnungen Carruccis ist verhältnismäßig wenig mit Schwierigkeiten verknüpft, weil — wie Clapp darlegt — der Künstler seit etwa 1535 nicht so volkstümlich war, daß man sie kopiert oder nachgeahmt hätte, weil man sie auch nie gefälscht und überzeichnet hat und endlich, weil sie nie eifrig gesammelt und dadurch weit verstreut worden sind. Der Meister selbst ist kaum aus Florenz herausgekommen, und für fast alle erhaltenen Zeichnungen kann man einen regelrechten Besitzerstammbaum aufstellen. Es ist also eine ersprießliche Tat, daß Clapp das Verzeichnis vorgenommen hat: dabei kommt es ihm zu statten, daß kurz vorher ein wichtiger Teil der Uffizizeichnungen durch Gamba im großen Florentiner Zeichnungswerk gut faksimiliert veröffentlicht worden ist. Clapp ist ein ehemaliger Yalestudent und als Fachmann Schüler

von H. Lemonnier an der Sorbonne. Vor ihm und vor Berenson macht er eine artige Verbeugung, überantwortet sich aber nicht deren Urteilen ohne Vorbehalt, in seiner fleißigen, sorgfältigen Arbeit. Nach einem kurzen, sachlichen Lebensabriß des Pontormo bringt Clapp die kritische Studie über die Echtheitsfrage, in der die falschen Zuschreibungen hintereinander aufgeführt werden. In dem Verzeichnis selbst — das sehr ausführliche Beschreibungen und Angaben enthält — werden die Zeichnungen nämlich nach Sammlungen durchgenommen, und hier jeweils auch die falschesten Zuschreibungen laufend mit erledigt. So steht z. B. unter Dresden noch eine „Hl. Familie", die dort schon längst nicht mehr als Carrucci geführt wird. Mehrere andere Anordnungen, z. B. eine nach der Entstehungszeit, eine nach der Technik, eine nach dem Papier, und ein sorgfältiges Register erleichtern die Benutzung des trefflichen Buches. H. S.

## WILHELM MOLSDORF, Schrifteigentümlichkeiten auf älteren Holzschnitten als Hilfsmittel ihrer Gruppierung. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 174. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1914.

Der Verfasser dieses Buches machte vor mehreren Jahren als Erster den ernsthaften und erfolgreichen Versuch, das Dunkel aufzuhellen, welches über den Metallschnitten des 15. Jahrhunderts liegt; es gelang ihm damals die Herausarbeitung einer Gruppe, für welche er Köln als Entstehungsort nachweisen konnte[1]). Die vorliegende Studie gilt der Gruppierung früher Holzschnitte, über deren Lokalisierung trotz der zahlreichen Publikationen der letzten Jahre nicht geringere Unklarheit herrscht als bei den Metallschnitten. Der Verfasser unternimmt zum erstenmal eine methodische Ordnung in einzelne Gruppen und zwar nicht nach stilistischen Übereinstimmungen, sondern auf Grund des Typenvergleiches der beigeschriebenen Texte. Das Material begrenzt sich damit von selbst; denn der große Teil der auf uns gekommenen Schnitte ohne Text — und darunter sind die besten — scheidet zunächst aus der Untersuchung aus. Aber auch die beschrifteten Schnitte selber können vorderhand erst zum geringen Teil herangezogen werden. Die bei der Vergleichsarbeit entstehenden Schwierigkeiten liegen auf der Hand. Was darf als individueller Schriftcharakter eines Holzschneiders aufgefaßt werden, was als Allgemeingut, Mode? Muß gleicher Buchstabenduktus auf verschiedenen Schnitten den gleichen Künstler zur Folge haben? Hat der Holzschneider bei Vorlagen die Buchstabenbildung beibehalten oder nicht? Die Bedenken ließen sich noch sehr vermehren. Es darf aber vorweggenommen werden, daß der Verfasser in voller Erkenntnis der gegebenen Schwierigkeiten seine Methode mit so viel Vorsicht handhabte, daß die meisten seiner Resultate durchaus überzeugen.

Im ersten Kapitel stellt Verfasser, von signierten Arbeiten des Hanns Paur und Wolfgang Hamer ausgehend, eine Reihe von Holzschnitten zusammen, welche in der beigefügten Schrift den gleichen Duktus zeigen. Es gelingt sogar eine kleine Entwicklung dieser Schrift zwischen Paur und Jörg Glockendon glaubhaft zu machen. Die Darstellungen stimmen stilistisch freilich selten zusammen. Aber die Stildivergenzen erklären sich genugsam aus der Minderwertigkeit jener Kartenmaler vom Schlage Paur und Hamer. Die zweite Nürnberger Gruppe, welche vom ‚Vaterunser" Paurs ausgeht, scheint mir übrigens nicht ganz so überzeugend wie die erste. Jedenfalls ist die Gabelung der Schäfte b, h, k, l ein auch anderorts geübtes Verfahren, wie auch die an die Querbalken der t und g gesetzten Zierstriche häufig zu finden sind.

Im zweiten Absatz bieten die beiden Blockbücher des Friedrich Walther von Nördlingen dem Verfasser den willkommenen Beweis für das Bestehen eines individuellen Charakters der Schrift in einer Holzschneidewerkstatt.

Im folgenden Abschnitt versucht Verfasser das Werk des Ludwig ze Ulm zu erweitern. Die Zuschreibung der hl. Barbara, des Kruzifixus und der Narrendarstellungen an diesen wird durch einen Vergleich mit dem signierten Christoph-Antonius-Schnitt (Schr. 1379) überzeugend gerechtfertigt; diesmal auch stilistisch, da wir es mit einem tüchtigen Holzschneider zu tun haben. Aus diesem Grunde vermag ich nicht recht zu folgen, wenn Verfasser ihm aus Gründen der Übereinstimmung des Schriftcharakters weiterhin den hl. Sebastian zuschreibt, dessen Schnitt ein ganz anderes und minderes Gepräge trägt. Freilich handelt es sich um eine Kopie, so daß die Beurteilung sehr erschwert ist. Aber auch der Christoph-Antonius-Schnitt scheint eine Kopie zu sein nach jenem von Hagelstange 1908 in den Preußischen Jahrbüchern publizierten Magdeburger Schnitt, der keine Bezeichnung trägt. Leider bin ich auf den Vergleich

(1) 114. Heft der Heitzschen „Studien zur deutschen Kunstgeschichte".

an den Reproduktionen angewiesen; da scheint mir aber doch dem Magdeburger Schnitt die Priorität zu gebühren. — Der „Gute Hirte" ist als jüngere Arbeit wieder für Ludwig möglich. Die noch für Ulm in Anspruch genommenen beiden Werke, das Kirchhofgebet (Schr. 1836a) und das Zeitglöcklein zeigen den gekennzeichneten Buchstabenduktus doch schon so verallgemeinert, daß die Zuschreibung nicht zwingend erscheint. Beispiele von Buchstaben mit gleichen Abschrägungen, Strichlein auf i und u ließen sich vermehren, ohne daß in diesen Fällen der Zusammenhang der Schnitte mit Ulm erwiesen werden könnte.

Mit Glück bestimmt Verfasser dann einige Holzschnitte auf Basel. Die Übereinstimmung der Schrift auf dem Neujahrswunsch des „Michel" (Schr. 782) mit den für Basel charakteristischen Buchstaben ist dem Verfasser sicher nicht entgangen. Offenbar hat er dieses Blatt nicht angereiht, da Michel auf anderen Blättern — was Verfasser in seiner Einleitung besonders hervorhebt — andere Schriftcharaktere aufweist. Verfasser hat aber an dem Nürnberger Paur selbst nachgewiesen, daß ein Kartenmaler verschiedene Schriften anwandte. Ein Blick auf die Schnitte des Kartenmalers „Casper" lehrt das gleiche. So scheint es mir durchaus unbedenklich, den Neujahrswunsch den Basler Schnitten anzufügen. Es wäre damit eine — mindestens zeitweise — Tätigkeit Michels in Basel erwiesen.

Der Abschnitt über die Schrifteigentümlichkeiten der französischen Holzschnitte ist ohne Zweifel der bedeutsamste in dem vorliegenden Buche. Während bisher zum größten Teil an Erzeugnissen von geringer künstlerischer Bedeutung experimentiert wurde, rückt jetzt das Blockbuch der Apokalypse in die Untersuchung ein. Indem dem Verfasser der Nachweis gelingt, daß der Schriftcharakter dieses Blockbuchs dessen Entstehung in Frankreich außer Zweifel setzt[1]), rechtfertigt er aufs trefflichste seine Methode und tut der Wissenschaft einen wesentlichen Dienst. Durch diesen Nachweis findet Kristellers schon vor vielen Jahren auf Grund stilistischer Übereinstimmungen ausgesprochene Bestimmung — vom Verfasser übrigens nicht erwähnt — des französischen Ursprungs der Apokalypse eine kräftige Bestätigung. Seltsamerweise übernimmt Verfasser Schreibers Datierung „nach 1460", während auch hierfür Kristeller unbedingt beizustimmen ist, der die Entstehung noch in die erste Jahrhunderthälfte verlegt. Daß die gänzliche Verdrängung des geraden r durch das runde erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts möglich ist, ist eine irrige Anschauung des Verfassers. — Einer zweiten kleinen, als französisch feststehenden Holzschnittgruppe reiht Verfasser einen Holzschnitt „Christus und Magdalena" (Schr. 554) an, dessen französischer Ursprung schon von Schreiber und Singer betont wurde. Die Reihe kann noch durch einen weiteren, bisher unbekannten Verkündigungsschnitt vervollständigt werden, der sich im Besitz des Hofantiquars Jacques Rosenthal in München befindet, in dessen Zeitschrift „Beiträge zur Forschung" ich denselben demnächst zu publizieren gedenke. Da dieser Schnitt nicht nur stilistisch und der Schriftform nach, sondern auch in den Maßen mit dem Dresdener „Noli me tangere" übereinstimmt, so bestätigt sich die Vermutung des Verfassers, daß jener einer Serie von Erbauungsbildern angehört.

Im letzten Kapitel hat Verfasser das ständige Auftreten des eigenartig gebrochenen r in den niederländischen Blockbüchern richtig erkannt und seine häufige Anwendung in den Niederlanden überzeugend nachgewiesen. Nun hat aber augenscheinlich mit der außerordentlichen Verbreitung der niederländischen Elemente in Deutschland, besonders am Rhein bis zum Elsaß und nach Basel herunter, auch dieses niederländische r rasch Anklang gefunden. Ja, es war in Schreibstuben schon früher bekannt geworden, so daß es bald auch da heimisch wurde, wo sein eigentlicher Ursprung gar nicht mehr bekannt war. Für einige Blätter, wie die Madonna von Monsweiler, gibt Verfasser selber zu, daß kein niederländischer Einfluß angenommen werden kann. Derartige Beispiele scheinen mir doch nicht mit der „Absicht einer gekünstelten Schreibweise" (?) erklärt werden zu können. An niederländischen Zusammenhang glaube ich nur da, wo der palaeographische Anklang im Stil des Schnittes eine kräftige Unterstützung findet (das niederländische Stilelement läßt sich schwer verwischen). Dies ist denn auch zweifellos der Fall bei den vom Verfasser herangezogenen „Oracula Sibyllina", bei dem Bruchstück der „Historia S. Crucis", beim „Turris sapientiae" (Schr. 1858), dem Ysenhutschen „Ave Maria" (Schr. 3398), offenbar auch

(1) Der Verfasser geht zu weit, wenn er das runde r im 15. Jahrhundert als besonderes für die französischen Schreiber charakteristisch bezeichnet. Im 15. Jahrhundert war das runde r auch in deutschen Schreibschulen bereits weit verbreitet, wofür zahlreiche deutschsprachige Handschriften Beispiele liefern können. Zum Beweis, daß es auch in den Niederlanden schon in der ersten Jahrhunderthälfte herrschend war, führe ich den geschriebenen Text der ersten Ausgabe des „Exercitium super pater noster" an, wo es neben dem gebrochenen r gleichwertig auftritt.

bei der Berliner „Madonna“ (Schr. 2913), beim „Glücksrad“ (Schr. 2968) und bei den Schwabacher Planetenfragmenten. Für die „ars memorandi“ und den Einzelschnitt des „Hl. Gregor“ (Schr. 1469) scheint mir der Beweis nicht erbracht.

Ergänzend zu diesem Kapitel bemerke ich, daß wir das gebrochene r in den Niederlanden schon handschriftlich nachweisen können. Ich denke an die erste Ausgabe des niederländischen „Exercitium super pater noster“, in welches der Text noch ganz mit der Feder eingeschrieben wurde. Auf den Spruchbändern dieser Schnitte, die bekanntlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sind, finden wir schon das gebrochene r, welches Molsdorf erst in niederländischen Schnitten der zweiten Jahrhunderthälfte feststellt. Und noch ein zweites frühes Beispiel hat sich Molsdorf entgehen lassen: Auf dem berühmten Schnitt in Brüssel mit der Darstellung Marias unter heiligen Frauen und dem oft besprochenen Datum 1418 (Schr. 1160) kommt im Worte „barbara“ das gebrochene r vor. Dieses Beispiel ist umso lehrreicher, weil wir von dem großartigen Schnitt eine offenbar nur wenig spätere Kopie besitzen (Schr. 1161), welche im gleichen Worte an gleicher Stelle das gewöhnliche r zeigt.

Fassen wir nun zusammen, so hat uns Molsdorf ein neues Hilfsmittel geschaffen, das uns bei der Bestimmung der Holzschnitte des 15. Jahrhunderts treffliche Dienste tun kann. Aber nochmals sei auf die großen Gefahren hingewiesen, die eine weitherzige Anwendung der Molsdorfschen Schriftuntersuchungs-Methode mit sich bringen kann. Sicherlich wird man manchen niederländischen Schnitt nachweisen können — z. B. die Berliner Madonna in der Glorie, Schr. 1108 —, welcher nicht oder nur sehr teilweise das niederländische gebrochene r verwendet; oder man wird etwa das Blockbuch „Decalogus“ nicht gleich als Kopie eines französischen Originals ansehen dürfen, weil sich vielfach das runde r darin findet. — Für die Feststellung lokaler Schrifteigentümlichkeiten auf Holzschnitten wäre in Zukunft in allen angängigen Fällen auch die Berücksichtigung der Schreibschrift der jeweiligen Örtlichkeit zu empfehlen. Sicherlich ist von dieser Seite her noch manche wertvolle Unterstützung der an Holzschnittlegenden gemachten Beobachtungen zu erwarten. Erwin Rosenthal.

## E. REDSLOB, Alt-Dänemark. München, Delphin-Verlag, 1914.

Wenn man von dem populären Wert solcher Abbildungswerke absieht, der besonders darin besteht, daß das Publikum neben dem vielen Lesen über Kunst auch zu immer erneutem Anschauen angeregt wird, so bleibt ihnen auch noch ein nicht geringer Wert für die Kunstwissenschaft. Er beruht nicht nur auf der Sammlung und Sichtung wertvollen Materials, sondern vor allem darin, daß hier ein bestimmtes, zeitlich oder örtlich umgrenztes Gebiet herausgehoben wird und so in seiner Eigenart der wissenschaftlichen Betrachtung deutlich vor Augen tritt.

Dieser Wert zeigt sich besonders bei einem von dem allgemeinen wissenschaftlichen Interesse verhältnismäßig so abgelegenen Gebiet, wie es Dänemark ist. Da es infolge seiner Lage von den europäischen Kulturzentren etwas abgesondert, durch seine zu allen Zeiten recht hohe Kultur aber niemals vollständig isoliert war, haben hier alle Stile eine künstlerisch hochstehende und zugleich eigenartige Gestaltung erhalten. Am deutlichsten zeigt sich das im frühen Mittelalter und dann wieder im Beginn des 19. Jahrhunderts, dort in der kirchlichen, hier in der bürgerlichen Kunst. Ein prächtigeres Gesamtbild als beide aber bietet die blühende aristokratische Kunst des 16.—18. Jahrhunderts in den zahlreichen Schlössern und Landsitzen, deren reiche Ausstattung auch heute noch wohlerhalten ist. Die Anordnung der Abbildungen ist eine gegenständliche: Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe und Techniken (leider sind Städtebau und Keramik etwas zu kurz gekommen), und regt so dazu an, die Entwicklung unter immer wechselnden Gesichtspunkten zu verfolgen.

Die Ausstattung des Werkes erfüllt alle Ansprüche, es zeigt gute Aufnahmen in ausgezeichneter Reproduktion. Die Einleitung ist, wohl infolge der notwendigen Kürze, etwas dürftig ausgefallen. Die feinsinnigen Widmungsworte an Henry van de Velde werden sicherlich bei vielen Kunstgelehrten und Kunstfreunden herzliche Zustimmung finden. Kurt Freyer.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VI., Heft 20/21:

E. REDSLOB, Weimarer Maler im 19. Jahrhundert I: Friedrich August Martersteig. (7 Abb.)

PIERRE BAUTIER, Das Porträt eines Medici von Suttermans in der Sammlung Oppenheim in Köln. (2 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Der Radierer Sion Longley Wenban. (5 Abb.)

ERNST SCHWANDT, Haftung des Verkäufers für Echtheit im Kunst- und Antiquitätenhandel.

Heft 22/24:

ALFRED HAGELSTANGE †.

FRIEDRICH WALTER, Die Sammlung Carl Baer in Mannheim. (29 Abb.)

RUDOLF BANGEL, Ausstellung altholländischer Gemälde.

PAUL FERDINAND SCHMIDT, Die Ausstellung alter Meister aus Leipziger Privatbesitz im Kunstverein zu Leipzig (15. Nov. bis 15. Dez. 1914).

A. E. BRINCKMANN, Ernst Heidrich †.

---

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVI, Heft 3:

S. HEUBERGER, Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa im Jahre 1913, I. (4 Abb.)

A. FURRER, Die römische Baute in Gretzenbach. (3 Abb.)

B. REBER, Les pipes antiques de la Suisse. Nouvelles observations. (6 Abb.)

HANS LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts (Fortsetzung). (3 Taf., 14 Abb.)

C. BENZIGER, Die Panner in der alten Pfarrkirche zu Schwyz.

THEOPHIL BURCKHARDT-BIEDERMANN, A. GESSLER, Die Basler Zeughaus-Inventare vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. (1 Abb.)

P. BOURBAN, Le clocher de l'Abbaye de Saint-Maurice. (2 Abb.)

---

## ARTS AND DECORATION.

November 1914:

WILLIAM B. MC. CORMICK, The Riggs Collection of Armor. (5 Abb.)

ARTHUR HOBER, Foresight and Hindsight in Art. (5 Abb.)

C. MATLACK PRICE, Small Houses and Short Stories. (12 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, The Tapestry Exhibitions in New York and Buffalo. (3 Abb.)

C. M. P. A Great Carved Torchere of the XVIth Century. (1 Abb.)

GUY PENE DU BOIS, Exhibitions at the Galleries. (4 Abb.)

## ART IN AMERICA.

II., August 1914:

OSWALD SIRÉN, Pictures in America of Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna and his brothers. II. (4 Taf.)

WILHELM BODE, Marble relief by Agostino di Duccio recently acquired by the Metropolitan Museum. (2 Taf.)

AUGUST L. MAYER, The miracle of the distribution of the loaves and Fishes by Jacopo Tintoretto. (2 Taf.)

WILHELM R. VALENTINER, The Rembrandts of the Altman collection: I. (2 Taf.)

GEORGE A. SIMONSON, Antonio Canale (Canaletto) and his painting in the Metropolitan Museum. (1 Taf.)

PAUL VITRY, Works of Houdon in America: II. — La Baigneuse; La Vestale; Les Baisers. (3 Taf.)

II., Oktober 1914:

AUGUST L. MAYER, An unknown portrait by Velazquez. (1 Taf.)

WILHELM R. VALENTINER, The Rembrandts of the Altman collection: II. (2 Taf.)

FRANK JEWETT MATHER, JR., Two Sienese Cassone panels. (1 Taf.)

KENYON COX, The watercolors of Winslow Homer. (3 Taf.)

GARRETT CHATFIELD PIER, Two Chinese paintings. (2 Taf.)

JOSEPH BRECK, Two portraits by Charles Willson Peale. (1 Taf.)

MARGARET TALBOT JACKSON, A Madonna by Francia. (1 Taf.)

---

## STORIA DELL'ARTE CLASSICA E ITALIANA.

III., Heft 16—17:

PIETRO TOESCA, Storia dell'arte Italiana I. Dalle origini cristiane alla fine del secolo XIII.

I., Heft 18—20:

G. E. RIZZO, Storia dell'arte Greca.

---

## RASSEGNA D'ARTE.

Oktober 1914:

GUIDO CAGNOLA, Intorno al Bergognone. (8 Abb.)

GIORGIO NICODEMI, Un dipinto obliato di Bernardino Luini. (2 Abb.)

OSWALD SIRÉN, Maestri primitivi — Antichi dipinti del Museo Civico di Pisa. (14 Abb.)

F. MASON PERKINS, Un' altra opera inedita di Bernardo Daddi. (1 Abb.)

ALESSANDRO DEL VITA, Scolture aretine sconosciute e inedite. (9 Abb.)

# NEUE BÜCHER

EMIL SCHAEFFER, Leonardo da Vinci, Das Abendmahl. Mit einer Einleitung von Goethe. (Bards Bücher der Kunst, Bd. I.) Verlag Julius Bard, Berlin.

WILHELM VON BODE, Die Werke der Familie della Robbia. (Bards Bücher der Kunst, Bd. II.) Verlag Julius Bard, Berlin.

RICHARD DELBRÜCK, Bildnisse römischer Kaiser. (Bards Bücher der Kunst, Bd. III.) Verlag Julius Bard, Berlin.

JARO SPRINGER, 50 Bildniszeichnungen von Albrecht Dürer. (Bards Bücher der Kunst, Bd. IV.) Verlag Julius Bard, Berlin.

PAUL LANDAU, Chodowieckis Illustrationen zu den deutschen Klassikern. (Bards Bücher der Kunst, Bd. V.) Verlag Julius Bard, Berlin.

GEORG BIERMANN, Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundertausstellung Darmstadt 1914. 2 Bände. Verlag der Weißen Bücher, Leipzig.

HUBERT JOLY, Umrahmungen und Vignetten nach Kupferstichen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Verlag K. F. Köhler, Leipzig.

JOSEF KREITMAIER S. J, Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. Mit 32 Tafeln. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Preis geb. in Pappe M. 4.80. Herdersche Verlagshandlung, Freiburg.

JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Mit 239 Abbildungen auf Tafeln. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

SVERIGES KYRKOR, Konsthistoriskt Inventarium under Medverkan av Ark. Anders Roland, bearbetat av Ernst Fischer. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm.

KLABUND SEWALD, Kleines Bilderbuch vom Krieg. Goltzverlag München.

RENÉ BEEH, 12 Lithographien. Goltzverlag München.

KRIEGSBILDERBOGEN MÜNCHNER KÜNSTLER. Zweite Mappe. Goltzverlag München.

CASIMIR v. CHLEDOWSKI, Das Italien des Rokoko. Autorisierte Übersetzung aus dem Polnischen von Rosa Schapire. Verlag Georg Müller, München 1915.

*Diesem Hefte liegt ein Prospekt vom Verlag der Weißen Bücher bei, auf den wir das Interesse unserer Leser hinlenken möchten.*

VIII. Jahrgang, Heft I.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

# Meister der Graphik

Herausgegeben von Dr. Hermann Voss

Bisher erschienen:

Bd. 1: **Jacques Callot** Von Hermann Nasse
Mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 10.–, gebunden M. 12.–

Bd. 2: **Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S.** Von Max Geisberg
Mit 70 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Bd. 3: **Albrecht Altdorfer und Wolf Huber**
Von Hermann Voss
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 12.–, gebunden M. 14.–

Bd. 4: **Francisco de Goya** Von Valerian von Loga
Mit 72 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Bd. 5: **Die Nürnberger Kleinmeister**
Von Emil Waldmann
Mit 60 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Bd. 6: **Giov. Battista Piranesi** Von Albert Giesecke
Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.–, gebunden M. 18.–

Es folgen Bände über Rembrandt, Wenzel Hollar, die holländischen Sittenbildradierer und andere.

Die „Meister der Graphik" sind als eines der wertvollsten Unternehmen auf künstlerischem und kunstgeschichtlichem Gebiete anerkannt. Sie sind Handbücher des Kupferstiches, die mustergültige Reproduktionen mit einem geistvoll geschriebenen und wissenschaftlich fundierten Text verbinden.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Abb. 1. ANDREAS STECH, Spaziergang vor den Toren Danzigs — Herzogl. Museum Braunschweig

Abb. 2. THOMAS DE KEYSER, Holländisches Ehepaar — Städtische Gemäldesammlung Mainz

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 3. DANIEL SCHULTZ, Der Triumph des Apollo — Stadtmuseum Danzig

Abb. 4. DANIEL SCHULTZ, Tatarischer Edelmann mit seiner Familie — Zarskoje Sselo

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 5. DANIEL SCHULTZ, Konstantia von Holten — Stadtmuseum Danzig

Abb. 6. B. VAN DER HELST, Geertruida den Dubbelde — Rijksmuseum Amsterdam

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

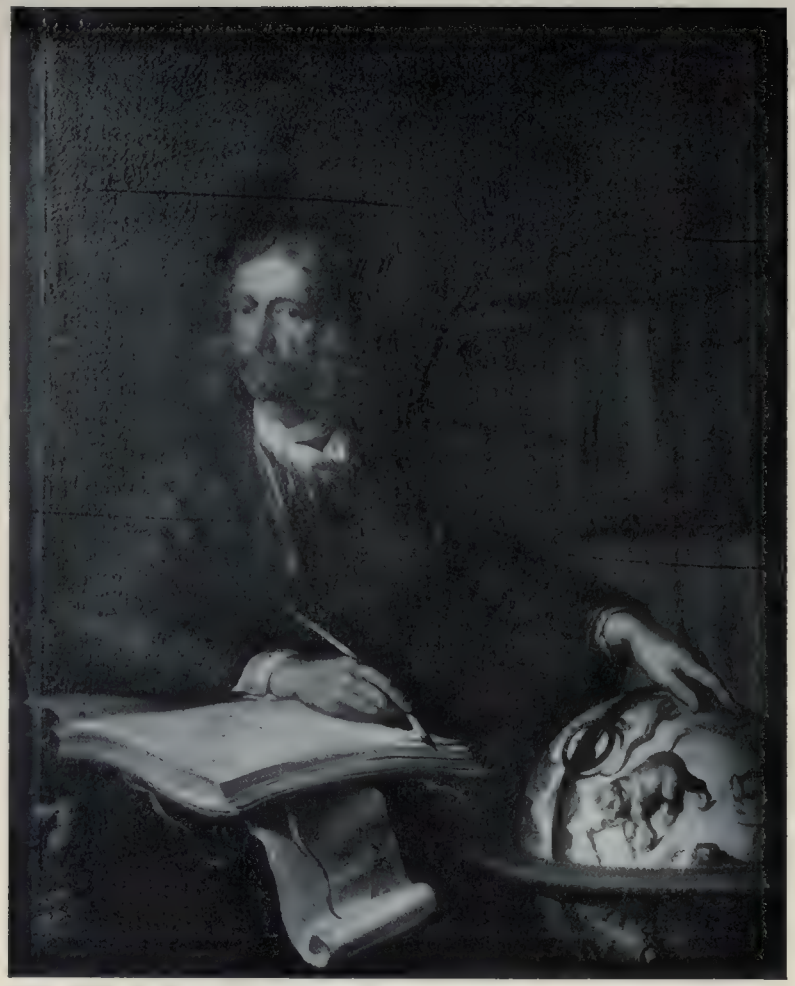


Abb. 7. DANIEL SCHULTZ, Johannes Hevelius Stadtbibliothek Danzig

Abb. 8. DANIEL SCHULTZ, Wildprethändlerin Nationalmus. Stockholm

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 9. DANIEL SCHULTZ, Gestörte Mahlzeit — Großherzogliches Museum Schwerin

Abb. 10. Entenjagd — Großherzogliches Museum Schwerin

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 11. DANIEL SCHULTZ, Vogelstilleben — Privatbesitz Bremen

Abb. 12. DANIEL SCHULTZ, Der entfiederte Pfau. Radierung
Kgl. Kupferstichkabinett Dresden

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 13. DANIEL SCHULTZ, Ceflügel am Weiher. Radierung. Kgl. Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 14. DANIEL SCHULTZ, Hühnerhof mit Katze. Radierung. Kgl. Kupferstichkabinett Dresden

Zu: GEORGE CUNY-Elberfeld, DER DANZIGER MALER DANIEL SCHULTZ

Abb. 1. RAFFAEL, Parnaß, „Stanza della Segnatura" Vatikan

Zu: G. J. HOOGEWERFF, DIE DEUTUNG DER GRISAILLEN UNTER RAFFAELS PARNASS

Abb. 2. Alexander der Große und die Ilias. „Stanza della Segnatura" Vatikan

Abb. 3. Augustus hindert das Verbrennen der Aeneide. „Stanza della Segnatura" Vatikan

Zu: G. J. HOOGEWERFF, DIE DEUTUNG DER GRISAILLEN UNTER RAFFAELS PARNASS

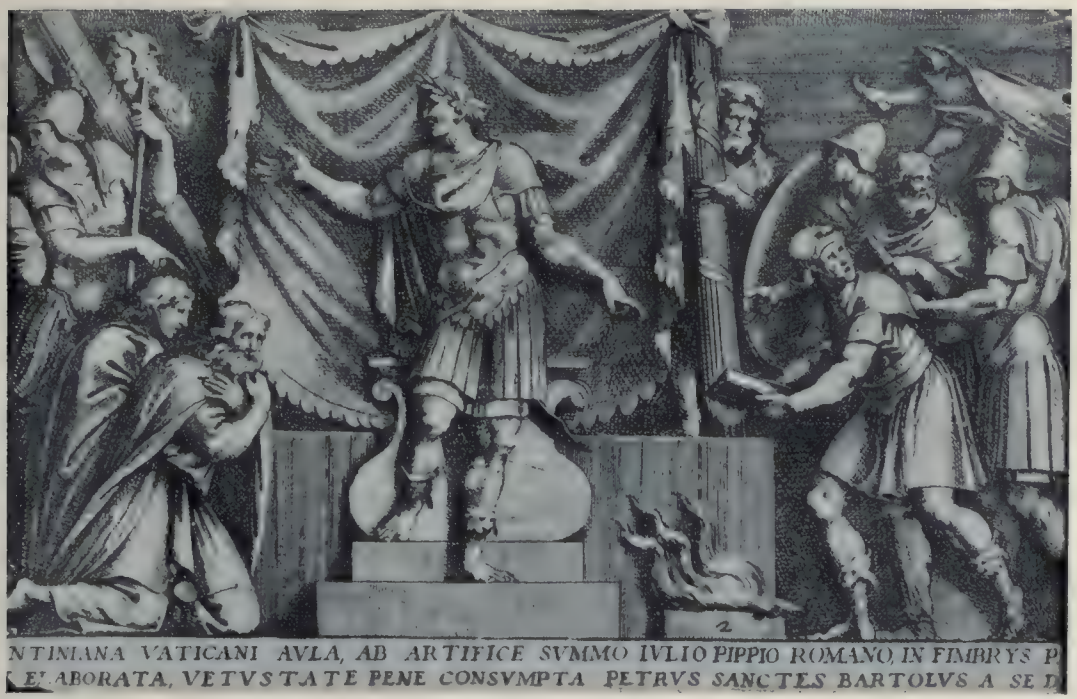



Abb. 4. Nach GIULIO ROMANO oder GIOVANNI PENNI (Schularbeit): Konstantin der Große befiehlt das Verbrennen der Werke des Arius. „Sala di Costantino" Vatikan

Abb. 5. GIULIO ROMANO: Bücherfund auf d. Janiculus (Fresko aus Villa Lante) Palazzo Zuccari, Rom

Zu: G. J. HOOGEWERFF, DIE DEUTUNG DER GRISAILLEN UNTER RAFFAELS PARNASS

Abb. 1. ABRAHAM DE VRIES, Bildnis eines Ruys G. Knuttel, Delft

Abb. 2. ABRAHAM DE VRIES, Bildnis einer van der Stell G. Knuttel, Delft

Zu: RUDOLF BANGEL, ZUR HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Abb. 3. LUDOLF DE JONGH, Dirck van Schagen G. Knuttel, Delft

Abb. 4. LUDOLF DE JONGH, Gattin des Dirck van Schagen
G. Knuttel, Delft

Zu: RUDOLF BANGEL, ZUR HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

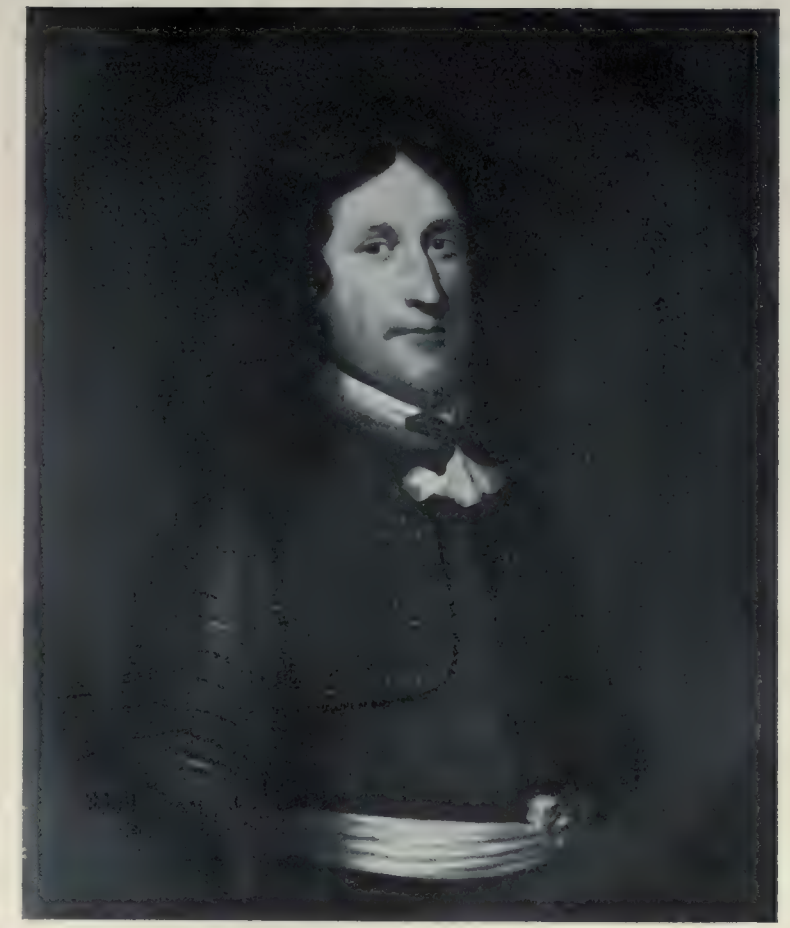


Abb. 5. WILLEM VAN HONTHORST (?), Admiral Joseph van Gendt
G. Knuttel, Delft

Abb. 6. JANSSENS VAN CEULEN (?), Margarete Maria Ruys van der Stell
G. Knuttel, Delft

Zu: RUDOLF BANGEL, ZUR HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

Abb. 7. J. A. VAN RAVESTEYN, Bildnis eines vornehmen Mannes G. Knuttel, Delft

Zu: RUDOLF BANGEL, ZUR HOLLÄNDISCHEN PORTRÄTMALEREI DES 17. JAHRHUNDERTS

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

# Geschichte der spanischen Malerei

Von Privatdozent Dr. AUGUST L. MAYER, München.

4°. Geh. M. **40.**—, geb. M. **46.**—. I. Band: VIII u. 274 Seiten mit 144 Abbildungen. II. Band: VIII u. 292 Seiten mit 141 Abbildungen.

Noch vor 20 Jahren wäre es nicht möglich gewesen, eine Geschichte der spanischen Malerei zu schreiben. Inzwischen ist aber durch die Tätigkeit von Forschern aller Länder soviel historisch-kritische Arbeit geleistet worden, daß dieses erste von einem Deutschen geschriebene zusammenfassende Werk schon etwas Abschließendes bieten kann. Da das zugrunde liegende Bildermaterial oft sehr schwer zugänglich ist, wurde besonderer Wert auf eine reiche Illustrierung gelegt. So ist denn ein umfassendes und mit großer Kennerschaft geschriebenes Werk entstanden, das reiche, neue Quellen erschlossen hat und dem Kunstforscher ebenso unentbehrlich werden wird, wie dem Kunstfreunde.

Vom gleichen Verfasser erschien:

# Die Sevillaner Malerschule

**Beiträge zu ihrer Geschichte.** — XII u. 226 S. Mit 71 Abbildungen auf 60 Tafeln. Geheftet M. **20.**—. Gebunden M. **22.50.**

M. v. BÖHN schreibt in „KUNST UND KÜNSTLER": „... So war August L. Mayer darauf angewiesen, sein Gebäude ohne fremde Hilfe aufzuführen, allein auf Grund der Quellen, hauptsächlich aber der Denkmale selbst und der Dokumente. Dieser Umstand ist seiner Arbeit sichtlich zugute gekommen, die Umrisse sind bestimmt gezogen, die Darstellung frisch und überzeugend. Er bringt nicht nur die gründliche Kenntnis des Bildermaterials mit, das doch an vielen und nicht immer an bequem oder angenehm zu erreichenden Orten zerstreut ist; was seiner Arbeit einen besonderen Wert verleiht, ist auch seine Vertrautheit mit der nichtspanischen Kunst."

FAIËNCE DE RHOGES
XII—XIII[e] SIÈCLE

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

# ZU KONRAD MEIT

Mit vierzehn Abbildungen auf sieben Tafeln.

Von WILHELM VÖGE

## I.

Vor einer Reihe von Jahren habe ich eine Buchsfigur im Musée de l'hôtel de Cluny in Paris, eine Fortitudo mit der Säule (Abb. 1), an Konrad Meit von Worms gegeben[1]). Es ist eine nahe Verwandte des Adam in Wien (Österr. Museum), diesem besonders im Kopfe näher als irgendein anderes meitartiges Werk. Adams Mund und der ihre sind — „wie aus einer Form. In den Proportionen, den kurzen Schenkeln gemahnt die Pariser Figur an die Judith des Künstlers in München, doch auch an die Wiener Eva, das Gegenstück jenes Adam; an sie auch in der Frisur".

Doch wenn die Formen uns rasch überzeugen, man könnte denken, daß die Statuette des Cluny-Museums vielleicht nicht fein genug für den Meister selbst sei (wie man ja auch die schönen Wiener Figuren früher beanstandet hat). So freue ich mich, für die Pariser Figur das Zeugnis eines niederländischen Stiches anrufen zu können (Abb. 3). Es ist ein Blatt des Nicolaes de Bruyn[2]) aus einer Folge der Lebensalter, eine Illustration zum fünften Dezennium (Abb. 4)[3]). Dem Sinn der ziemlich zerfahrenen Komposition helfen unten am Rande verschiedene Inschriften auf. „Wer sich mit Ausdauer der Künste befliß — mag man frei das Distichon l. verdeutschen — ist mit vierzig ein berühmter Meister." Die Worte beziehen sich auf die Figur Michelangelos vorne l., und auf den jüngeren Mann im Mittelgrunde, der nach einer nackten Statue zeichnet: „En int beelthouwen gestudeert seer wel, ende van alle meesters, daer voor gehouden snel".

Die Nacktfigur, die im Mittelgrunde Modell steht (vgl. Abb. 3), entstammt nicht, wie man denken möchte, der Stecherphantasie, vielmehr ist ein bestimmtes Skulpturwerk wiedergegeben; keine Antike, kein italienisches, sondern ein heimisches Werk: die Fortitudo, die wir für Meit in Anspruch nehmen. Sie aus der Vergangenheit hervorzuholen, sie als Vorbild in diesem Zusammenhange hinzupflanzen, wäre dem doch viel jüngeren Stecher (oder seinem Inspirator) wohl nicht in den Sinn gekommen, hätte er diese Figur nicht als Werk eines führenden niederländischen Plastikers gekannt und geschätzt.

Offenbar war die für den Stich gefertigte Skizze nach der Figur etwas mehr von l. genommen, als Abb. 2. Denn man sieht auf dem Stich den Rücken der Frau, und die Basis der Säule läßt mehr von der Ferse des Fußes sehen. Bei dieser Aufnahme halb vom Rücken mußten die Füße sich etwas dichter zusammenschieben, der Körper sich mehr dem Schafte der Säule nähern, so daß von dem einen Arm fast nur die Hand (am Säulenschafte) zu sehen war. Alles das ist auf dem Stiche denn auch so gegeben, ein Zeichen, daß eine Aufnahme von einem Punkte, nicht eine Wiedergabe aus der Erinnerung vorliegt.

(1) Jahrbuch d. k. preuß. Kunstss., 1908, S. 41. Unabhängig von mir war Schestag auf die Attribution gekommen; vgl. P. Vitry, Bulletin des musées de France, 1908, S. 53 und Louis Réau in A. Michels Histoire de l'art, V, 1, S. 104.

(2) Über ihn vgl. Thieme-Becker, Allg. Lexikon d. b. Künstler, V, S. 160; Br's. frühestes datiertes Werk ist von 1594.

(3) Die ersten beiden Blätter der Folge geben Maerten de Vos als inventor an; das uns angehende Blatt ist auf dem Berliner Exemplar nur von dem Verleger Ahasverus van Londerseel signiert.

Die Einzelheiten der Form sind allerdings verschliffen (was nicht zu verwundern ist). Das Quattrocentistische, Disharmonisch-Modellgerechte, das dem Meitischen Urbild eignet, ist einer quellenden Fülle gewichen; in Form und Bewegung (in dem Motiv des erhobenen Armes), in der ganzen Silhouette ist etwas Strömendes nun. Der zu einem Sporn emporgeknotete Zopf, hoch auf dem Scheitel, der stachlichte Lorbeerkranz, der aufgerichtete Daumen des Vorbildes sind ausgemerzt, und über den Nacken fließt eine Locke. Ich sage es nicht des Stechers, sondern des Bildhauers wegen, zu dessen früheren Sachen die Fortitudo zu zählen ist.

Trotz der Verschleifung sind dann gewisse Einzelheiten festgehalten: die Spreizung von Mittel- und Zeigefinger (bei der Hand am Säulenschaft), das unelastische, steile Profil des korinthisierenden Blätterkelches, von dessen Volute die Deckplatte schräg sich aufschwingt, endlich die kreisrunde Form der Plinthe, die auch auf dem Stich von nur mäßiger Höhe ist. — Für den Zusammenhang von Stich und Bildwerk spricht auch das Umwenden in den Gegensinn.

Möglich wäre, daß der Stecher (oder ihn inspirierende Maler) die Figur, die im Cluny-Museum steht, nicht gesehen hat, sondern einen Abguß, vielleicht in Bronze.

Möglich wäre es auch, daß die Statuette im Cluny-Museum nur das Modell für eine Statue größeren Maßstabes gewesen ist, die irgendwo auf einem Brunnen oder dergleichen vor aller Augen war[1]).

## II.

Als ich im Jahre 1908 die großen Marmorskulpturen Meits in der Kirche von Brou untersuchte[2]), kannte ich Victor Nodets Schriften noch nicht, die auch in Deutschland Beachtung verdienen[3]).

Sie geben mehr Text- als Stilkritik. Die zahlreichen alten (handschriftlichen) Beschreibungen der Kirche und des Klosters von Brou hat Nodet gesichtet und in dem dürren Bereich die wenigen Stellen bezeichnet, wo Quellwasser sprudelt. Es ist in der Description historique . . . tirée des archives . . ., die Pater Raphael zu Anfang des 18. Jahrhunderts verfaßt hat[4]). Von Belang ist der erste Teil dieser alten Beschreibung, der nach Nodet an Ort und Stelle, mit Benutzung heute verlorener Akten (der Rechnungen aus der Zeit des Louis de Gleyrens), niedergeschrieben ist. Den Meitforscher interessieren die Angaben über die Meitsche Werkstatt und ihren Anteil an den Puttenstatuen der Grabdenkmäler. Was später in Brou darüber bekannt war, geht auf diese Handschrift des Pater Raphael und so auf die Akten zurück.

Nodet preist den Pater: „un critique consciencieux et intelligent". Zwar räumt er ein, daß ihm ein paar Verwechslungen untergelaufen sind. Z. B. kam der für die Grabdenkmäler benutzte Alabaster aus St. Lothain, der schwarze Stein aus

(1) Der Plinthe wegen wird man jedoch am ehesten glauben, daß die Statuette oder ein Abguß derselben als Vorbild gedient hat.

(2) Vöge, Konrad Meit und die Grabdenkmäler von Brou, Jahrb. d. k. preuß. Kunstss., 1908, Heft 2.

(3) Die wichtigste dieser Schriften: Victor Nodet, Valeur documentaire des manuscrits sur Brou, Bourg, 1904; zu nennen sind ferner: Les tombeaux de Brou, Extr. des Annales de la Soc. d'Émulation de l'Ain; Jean Perréal et Marguerite d'Autriche (desgleichen) und Les cloîtres de Brou, Bourg, 1910.

(4) Nodet Nr. 2: Description historique de la belle église et du couvent royal de Brou, tirée des archives et des meilleurs historiens qui en ont écrit par *****; den Autor, le P. Raphael de la Vierge Marie und die Zeit der Abfassung hat Alloing ermittelt; das nur in einer Kopie erhaltene Manuskript ist im Besitz der Société d'émulation de l'Ain in Bourg.

Vaugrigneuse. Pater Raphael hat es umgedreht; „un simple lapsus, sans doute". — Doch es kann dann bei der Verteilung der Künstlernamen auf die verschiedenen Putten und Puttenpaare gelegentlich auch ein Lapsus untergelaufen sein. Die Rechnungsvermerke selbst hat leider der Pater nirgends mitgeteilt; wie weit er sich nun — im einzelnen Falle — auf sein Gedächtnis verließ, inwieweit es ihn verließ, wir wissen es nicht. Und dürfen es nicht vergessen, daß diese Handschrift im Grunde nur eine abgeleitete Quelle ist, und daß auch die Quellen selbst, die Dokumente, bisweilen versagen in Attributionsfragen. In unserem Falle sagten sie jedenfalls nichts von dem Anteil, den der Leiter der Werkstatt, den Meit selbst an den Puttenstatuen genommen hatte. Denn Meister Konrad wurde nicht nach dem Stücke bezahlt. Über die von ihm eigenhändig ausgeführten Figuren waren daher keine Rechnungsvermerke vorhanden! Und weil sie fehlten, schweigt auch der Pater. Und spricht uns nur von Gehilfen und Mitarbeitern, wenn von den Puttenstatuen die Rede ist. Zu folgern, daß Meit an ihnen — dem Holdesten in Brou — persönlich nicht teilgenommen habe, ist unerlaubt. Auch der Kontrakt besagt es nicht[1]). Und war nicht die stehende Nacktfigur Meits Liebling? Als den ersten Meister in dieser Gattung — diesseits der Alpen — scheint auch jene Darstellung de Bruyns ihn zu feiern.

Am Grabmal von Philiberts Mutter, Margarete von Bourbon, waren zu Pater Raphaels Zeiten noch alle sechs Putten erhalten, die uns der Stich Valpergas in Guichenons Geschichte des Hauses Savoyen zeigt (auf den Nodet weist, vgl. Abb. 5)[2]). Für keinen derselben hat Pater Raphael einen Künstlernamen. Wahrscheinlich hatte er nichts oder wenig über sie in den Akten gefunden. Hatte Meister Konrad selbst die meisten gearbeitet? Das läßt uns ihr Stil vermuten. Auf Grund desselben habe ich drei der vier noch heute vorhandenen für Meister Konrad selbst in Anspruch genommen. Und daran ist festzuhalten.

Die beiden Putten am Fußende (Abb. 7)[3]) sind das Beglückendste, was wir von Meit besitzen. Über die derbe Meitische Bildung ist Lieblichkeit hier ausgegossen. Nichts Künstliches ist im Motiv, die am Schildrand liegenden fleischigen Händchen „haben nichts Gelegtes"; ich verweise damit auf früher Gesagtes. Was die Köpfe betrifft, so vergleiche man doch den einen (Abb. 7) mit dem der schlummernden Margarete von Österreich (Abb. 6, auch auf die Falten am Hals!), die nach dem Kontrakt ein eigenhändiges Werk des Meisters ist[4]).

Auch von den Putten am Kopfende ist der eine, der linke, Meister Konrad selbst zu geben (Abb. 9). Man betrachte den Mund, die Hände und eile zur Marmorstatue der Margarete von Österreich (Abb. 8), deren Kopf und Hände für Meit beglaubigt sind. Die Art, wie z. B. die Oberlippe durch kleine Grübchen gegliedert und emporgestülpt und -geschwungen ist, und wie Oberlippe und Unterlippe voneinander getrennt sind (die Mundwinkel!) und wie sie so energievollen Ausdrucks sind, ist verblüffend ähnlich. Und meitisch (judithhaftig) sind die untersetzten Proportionen des Putto. Meitische Werkstatt ist (an diesem Grabmal der Mutter)

(1) Vgl. meine Bemerkungen im Jahrbuch a. a. O.

(2) Histoire généalogique de la royale maison de Savoie par Samuel Guichenon, tome 2, Nouv. Édit., Turin, 1778, p. 188. Nicht erhalten ist das Puttenpaar in der Mitte mit der Grabtafel. Die vier (noch heute erhaltenen) Putten am Kopf- und Fußende hielten ursprünglich sämtlich Schals in den Händen, die schon zu G.'s Zeit z. T. zerschlagen waren. Bei dem am Kopfende links sieht man noch ein Endchen des Schals in der Rechten, bei dem am Kopfende rechts ein Stückchen hinter dem Schilde.

(3) Vgl. dazu Jahrbuch a. a. O., Taf. IV in der Mitte.

(4) Vgl. auch die Judith in München für Augen, Mund und Kinn.

nur der Putto zu Häupten rechts (Abb. 12). Die Mache ist blöder; blöder sind Form wie Psyche; der Körper ist wie gestopft; schüchtern die Hand.

Diese Putten am Grabmal der Mutter sind sehr wahrscheinlich am frühesten von allen in Angriff genommen[1]). Die Plinthen erinnern hier in ihren ungelenken Profilen z. T. noch an jene anfängerhafte Renaissance der Judith in München, der Fortitudo des Cluny-Museums[1]). Übrigens sind diese Putten die einzigen aus Alabaster[2]). Der Marmor kam erst Sommer 1528. Wenn Meit für die Putten am Grabmal der Mutter die Zeit erübrigt hat, so wars wohl, weil der Marmor zwei lange Jahre warten ließ.

Sind also diese Figuren wahrscheinlich z. T. in die ersten Brouer Jahre, Mai 1526 bis Sommer 1528, zu setzen, so gehören die beiden Puttenpaare am Grabmal der Margarete von Österreich vermutlich in die letzten. Sie sind am fortgeschrittensten im Stil. Nirgends erscheint die Meitsche Werkstatt so manieriert als hier (Puttenpaar am Kopfende, Abb. 11). Auch darf man wohl mutmaßen, daß die beiden Puttengruppen dieses Grabmals gleichzeitig mit der Marmorstatue der Margarete von Österreich selbst in Arbeit gewesen sind. Und diese ist spät; sie trägt ein Datum! Nodet erwähnt es nicht; ich selbst gewahrte es erst bei meinem zweiten Aufenthalte, auf einem cartellino in der Bordüre des Mantels: 1531[3]).

Der Pater nun hat nur für das Puttenpaar zu Füßen der Herzogin einen Namen. Es ist bei weitem das schönste; ein Meisterwerk, wenn auch im Nackten die Manier schon streifend. Der Pater gibt es an Thomas Meit, den Gehilfen und Bruder Konrads. Das zweite, zu Häupten, das sicherlich Werkstatt ist, benamst er nicht. Liegt eine Verwechslung vor? Jenes Meisterstück, zu Füßen, ist meitartig, ganz und gar in den Köpfen[4]). Hatte der Pater über die beiden Puttenpaare nur einen Vermerk in den Rechnungen aufgefunden und hat er ihn, was begreiflich wäre, versehentlich mit dem schöneren Paare in Verbindung gebracht (das zudem im Vordergrunde ist)? Diese Auffassung habe ich früher verfochten (die Brouer Tradition war ja bekannt)[5]).

Doch gesetzt, daß wirklich für diese Gruppe zu Füßen der Margarete von Österreich Zahlungen an den Bruder Thomas geleistet worden sind, wir kennen die Höhe der Beträge nicht; und sie erst würde es deutlich machen, wie groß der Anteil des Bruders Thomas an dieser (trotz ihrer Manier) bezaubernden Schöpfung gewesen ist! Thomas kann ja an diesem Puttenpaare als Konrads Gehilfe tätig gewesen sein (wie der Kontrakt ein solches Zusammenarbeiten beider vorsah, mit den Worten: et au surplus se pourra faire aidier...) etc. D. h. Meister Konrad selbst kann die letzte Hand an die Gruppe gelegt, den Zauber der Frische ihr erst verliehen haben, worüber die Rechnungsvermerke nichts verlautbarten.

(1) Abb. 9 könnte erst später entstanden sein; man vgl. auch die elegantere Profilierung des Sockels.
(2) Nodet gibt an, daß auch das Puttenpaar zu Häupten der Margarete von Österreich in Alabaster sei (?). Doch falls das richtig sein sollte, für diese Gruppe war jedenfalls anfangs Marmor vorgesehen.
(3) Rechte Körperseite. Die Angabe bei Rousselet, daß die Marmorstatue der Margarete „fut placée en 1532, comme on le voit par le nombre gravé sur la bordure du manteau" (Histoire et description de l'église de Brou 1850), ist also nicht genau. Am Halsausschnitt, auf der Bordure des Gewandes ist ein Medaillon mit einem männlichen Profilkopf (im Barett) angebracht; Umschrift: PHILIBERTV MARCIO ITALIO. Die wulstigen Lippen und die für Meit charakteristische Fleischfalte zwischen Brauen und Auge sind auffallend. Es ist ein Stück wichtig bei der Suche nach Medaillen des Meisters. Die Medaille auf Peter Harsdörffer ist aus Meits Werk auszuschalten.
(4) Vgl. die von mir gegebenen Abbildungen, Jahrbuch a. a. O., Taf. III.
(5) Vgl. Jahrb. d. pr. Kunstss. a. a. O.

Nun ist allerdings im Stil dieser Gruppe — ich habe es früher schon betont — für Konrad Meit dies und das Überraschende (die feinen, leicht gespitzten Finger z. B., die so schmiegsam sind, u. a. m.)[1]). Und man wird vielleicht meinen, das sei die beste Bestätigung für des Paters Aussage.

Doch wir wissen von Meister Konrads Spätstil nichts. Wohin steuerte seine Entwicklung? Die Hände der großen Marmorstatue der Margarete von Österreich verraten etwas davon: ihre Finger sind mehr gespitzt und zierlicher bepolstert als die derberen Finger der (jedenfalls älteren) Alabasterfigur der schlummernden Herzogin im Erdgeschoß dieses Grabmals. Das Befremdliche jener Putten also läßt sich sehr wohl aus Konrads Entwicklung — und aus dem Verkehr mit französischen und italienischen Marmorvirtuosen — verstehn.

Doch selbst wenn Thomas, der Bruder, die Marmorarbeit an dieser Puttengruppe allein geleistet hätte, Konrad bleibt doch beteiligt. Von ihm war höchstwahrscheinlich das Modell, in dem ihre Schönheit beschlossen lag[2]).

Daß Konrad die Modelle für die von seinen Gesellen gemeißelten Putten gemacht hat, dürfen wir, glaube ich, wieder Pater Raphaels Schweigen (wie auch dem Stil der Figuren) entnehmen.

Der Pater nämlich spricht nur an einer Stelle von solchen Modellen, da, wo von den Putten des Benoit de Serins die Rede ist, die an dem dritten Grabmal, an dem des Herzogs Philibert stehen. Benoit de Serins, ein ganz Verwälschter, ein Virtuose der Kontrapostik „bis hinein in die Fingergelenke“[3]), gehörte nicht zu dem engeren Kreis der Meitischen Gesellen, mit denen ihn Nodet zusammentut. Er war der Meitischen Werkstatt wahrscheinlich nur lose angegliedert; er ist nicht meithaft in seinem Kopfideal und seiner Nacktbehandlung. Er mag als „eingeschulter Italiener“ „sich Meit gegenüber gefühlt und diesem gar einiges geboten haben“, so leer er war. So ließ Meister Konrad ihm Freiheit. Er ganz allein unter Meits Gehilfen durfte die Putten nach eigenen Tonmodellen ausführen: „Benoit de Serins a fait les deux (génies), qui tiennent l'écusson des armes du prince et celui qui tient son casque, après en avoir fait les moules en terre“, sagt der Pater.

Die anderen Gesellen arbeiteten nach den Modellen des leitenden Meisters, Meits. Über die letzteren fand sich in den Rechnungen nichts, und so weiß auch der Pater von ihnen nichts zu sagen.

Weil diese anderen nach den Modellen des Meisters arbeiteten, sind ihre Putten einander so ähnlich (in den Köpfen besonders vgl. Abb. 10 u. 11)[4]). Und deshalb sind auch die übrigen Putten am Grabmal des Herzogs (die zwei mit des Herzogs Grabtafel, Abb. 10, und der mit den Handschuhen) so auffallend meitisch, obwohl sie nach P. Raphael von der Hand eines Florentiners, Onofrio Campitoglio, stammen. Doch sind sie wirklich alle drei von derselben Hand? Der mit des Herzogs Handschuhen ist breitspuriger und robuster als die zwei zieren Marmorknaben mit der

(1) Das Gezierte, das die Hände der von den andern Meitschen Gesellen gelieferten Putten haben (Abb. 10, 11), haben sie nicht.

(2) Merkwürdig ist, daß auch der Pater aus Anlaß der Gruppe Konrads gedenkt, zwar ganz phrasenhaft: il parait bien, sagt er, que les deux génies, aux pieds de Marguérite ont été faits par un excellent ouvrier. Aussi le sont-ils par Thomas Meyt, frère de Conrad Meyt, chef de tous les sculpteurs de ce fameux édifice (was Conrad gar nicht gewesen ist).

(3) Vgl. m. Charakteristik dieses Meisters, Jahrb. d. pr. Kunstss. a. a. O.

(4) Möglich wäre, daß die in Wandnischen stehenden Putten, wie Abb. 11 und sein Gegenüber und Abb. 12 nicht so sorgfältig vorbereitet sind als die freistehenden Putten und Puttengruppen.

Grabtafel; jener ist meithaftiger[1]); ich hatte deshalb den Putto mit den Handschuhen (als einzigen an diesem Grabmal) für Meister Konrad selbst in Anspruch genommen[2]). Doch ich lasse dies heute, nach Überprüfung am Orte, fallen. Die größere Meithaftigkeit dieses Putto wird vielmehr darin begründet sein, daß sich der Ausführende (Onofrio) hier enger an Meister Konrads Modell gehalten hat.

Nun ist interessant, daß die kurzen Bemerkungen P. Raphaels uns eine Erklärung sind, weshalb Onofrio sich bei den Putten mit des Herzogs Grabtafel weiter von seines Meisters Modell entfernt hat: er hat diese zweimal gemacht, „parce que la première fois après les avoir fort avancés, la pièce de marbre, sur laquelle il les taillait avec le cartouche de l'épitaphe se rompit".

Bei der zweiten Ausführung wird Onofrio das Meitsche Modell, eben weil er es schon in den Fingern hatte, nicht so fest im Auge behalten haben! Und so träufte ihm in dieses Werk seine eigene Süßlichkeit.

Einen Hauch davon hat auch der Putto mit den Handschuhen. Eine gewisse unmeitische Weichlichkeit in der Behandlung des Mundes, in der Oberlippe besonders, ist für ihn so gut wie für den einen Putto neben des Herzogs Grabtafel (Abb. 10) charakteristisch. So wird man diese drei Putten wohl einer Künstlerhand geben können.

Zwar das, was Nodet so wichtig dünkt — und so sicher —, der Künstlername[3]) bleibt schließlich doch in der Schwebe. Denn wenn auch des Paters Angaben über die Putten am Grabmal des Herzogs besonders vertrauenerweckend sind[4]), das Gewicht von Akten und Urkunden haben sie nicht. Es ihnen beizulegen, ist methodisch verfehlt.

Die Künstlernamen könnten trotz allem vom Pater auch hier verwechselt sein. Die stark italienernden Putten, die Pater Raphael als Werke des Benoit de Serins

(1) Der Leib ist muskulöser und mehr herausgetrieben als bei den schlanken Putten am Kopfende; der mit den Handschuhen erinnert darin an die Judith, an die auch die Fleischfalten an der Hüfte erinnern. Die Finger sind voller, meitischer, haben die vielen Knötchen nicht, wie die der Putten am Kopfende. Die Ringellocken des Haares sind nicht so eng und ängstlich geschlossen, nicht nur mit dem Bohrer ausgestochen, wie bei dem Putto am Kopfende links, sie sind weitmaschiger wie die Locken des Holofernes der Münchener Judith. Die Flügel sind nicht nur größer, sie sind auch minder klein detailliert und nicht so ängstlich zugestutzt wie die der Putten zu Häupten des Herzogs; ihre langen Federn liegen auch nicht wie bei diesen in doppelter Schicht. Merkwürdig ist, daß der timidere Geist der zwei Putten am Kopfende gar im Profil der Plinthen ist, es lädt bei dem Putto mit dem Handschuh kraftvoller aus. Der Umstand, daß für diesen mehr Platz war, spricht mit, ein wenig.
(2) Da er den Kopf vom Beschauer weg und gegen das Licht dreht, ist dieser nur schwer zu beurteilen.
(3) „C'est déjà un grand pas de fait, quand on peut trouver à mettre sous une série de belles œuvres des noms authentiques, qui nous viennent autrement que par la voie de la tradition et qui trahissent d'eux-mêmes leurs origines", so Les tombeaux de Brou, S. 22.
(4) Der ganze Abschnitt sei hier (nach Nodet, Les tombeaux de Brou, S. 69) zum Abdruck gebracht: „On connaît bien, pour peu qu'on ait du discernement, que les génies du tombeau de Philibert-le-Beau ne sont pas de la même main; mais on juge aussi, qu'ils ne sont que de deux ouvriers différents, trois de l'un et trois de l'autre; en effet, Benoît de Serins a fait les deux qui tiennent l'écusson des armes du prince et celui qui tient son casque, après en avoir fait les moules en terre, et Honoffre Campitoglio, florentin, a fait les trois autres, ceux des pieds en deux fois, parce que la première fois après les avoir fort avancés, la pièce de marbre, sur laquelle il les taillait avec le cartouche de l'épitaphe, se rompit et le troisième est celui qui tient les gantelets. Les trois premiers ont, en effet, un même air très different de celui qui est commun aux trois autres" (S. 85 des Manuskripts). Also der Pater gibt an, daß das Puttenpaar des Onofrio mit der Tafel für die Grabschrift sich damals am Fußende befand; hier zeigt es auch der Stich bei Guichenon, wie Nodet hervorhebt.

aufführt, könnten von jenem Toskaner Onofrio sein, die süßen Marmorknaben mit des Herzogs Grabtafel und der mit den Handschuhen von Benoit de Serins. Die Akten haben wir nicht, und die Werke verweigern die Auskunft. Das Fragezeichen wird diesen Künstlernamen zu lassen sein.

Doch nicht auf diese Geringeren kommt es hier an im Grunde. Das wichtigste ist: den Anteil des leitenden Meisters an all diesen Schöpfungen abzugrenzen. Daß dazu des Paters Angaben dienlich sind, das gibt ihnen Wert. Und nach dieser Seite ist mehr noch sein Schweigen aufschlußreich (wie ich zeigte).

Nodet aber hat gar nicht daran gedacht, nach Meister Konrads Anteil an diesen Putten zu fragen[1]).

## III.

Von den Werken großen Maßstabes, die für Konrad Meit beglaubigt sind, scheint sich außer den Sachen in Brou nur eines erhalten zu haben, die Pietà in der Taufkapelle der Kathedrale von Besançon (Abb. 13)[2]). Es ist kein glückliches Werk.

Zwar Meit war Plastiker genug, um die Klippe zu gewahren, die hier lag. Der tote Körper eines ausgewachsenen Mannes auf dem Schoße einer Frau gerät besonders dem Statuaren leicht ungeschlacht (falls nicht verschiedene Nebenfiguren die Last stützen helfen). Die gotischen Plastiker, die Anfertiger jener Vespergruppen vor und nach 1400, hatten das plastische Problem noch gar nicht gesehen, sie hatten die beiden großen Gestalten gar nicht zur Gruppe verbunden[3]). Meit trennte sie; er gab die Madonna stehend, mit aufgestütztem Fuße[4]); Christus vor ihr, sitzend, an ihr Knie gelehnt, auf einer Stufe des breiten Sockels. Christi Haupt sinkt leicht zurück; sein nackter Körper stellt sich fast unverkürzt dar.

Etwas Rührendes ist in dem leisen Kontrapost dieser Nacktgestalt. Und des Ergreifenden ermangelt auch die Madonna nicht. Ihr Umriß ist Schwermut, und ist ohne Größe nicht; mit gläsernem Blick, mit offenem Munde starrt sie. Der Engel an ihrer Seite, der Christi Arm hält, ist wie von Mitleid zerdrückt.

Doch wenn Edles gewoben ist in das Werk, wie unzulänglich ist es im ganzen, wie steif und stockend[5]). Der Engel links ist der Hauptgruppe gar nicht verbunden[6]). Man sieht es deutlich hier, wie wenig die Plastiker diesseits

(1) Meine Auffassung, daß Meit an den Putten persönlich teilgenommen hat, teilt Louis Réau (vgl. André Michels Histoire de l'art, Bd. V, 1, S. 105).

(2) In Alabastermarmor; vgl. Charvet, Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, Bd. XXII, S. 256 f., 270; Nodet, Les Tombeaux de Brou, S. 60.

(3) Die Lösung des Gruppenproblems gab Michelangelo. Er, der schon früh das felsenschwere Daliegen eines Entseelten zu geben wußte (wie Wölfflin hervorhebt), gab dem Christus der Pietà doch möglichste Leichtigkeit, der Gestalt der Madonna (durch die Fülle des Gewands) möglichst viel Masse! Das Unnachahmliche seiner Lösung, die selbst in ihren Unvollkommenheiten (im Gewandzeug) Weisheit ist, bezeugen gerade die Nachahmungen (Ippolito Scalzas Pietà im Dom von Orvieto u. a.).

(4) Man sieht es von l.; Nodet sagt, daß sie sitze.

(5) Der Anblick von l. ist am günstigsten. Dann kommt in die Gruppe etwas mehr Fluß.

(6) Anfangs glaubte ich, daß der Engel nebst einem Teil des Armes Christi und einem Stück der Draperie aus einem zweiten, kleineren Blocke sei; doch was Fuge scheint, dürfte Bruchstelle sein. Auch verschiedene kleinere Brüche finden sich an den Armen; und die Risse im Material machen die Gruppe unansehnlich. Einzelnes kann von Haus aus gestückt gewesen sein, so Christi r. Fußspitze, die vier Finger seiner r. Hand; wenigstens finden sich hier die Bohrungen für die Eisenklammern.

der Alpen von Gruppenproblemen wußten. Man glaubt zunächst, das Werk sei nur ein Fragment und sucht nach dem Gegenüber des Engels. Doch ein zweiter Engel war gar nicht vorhanden, scheint's[1]). Und wie ist der Sockel so bloß[2])!

Und wenn der Künstler mit seiner Seele bei dieser Arbeit gewesen ist, sie ist zu sorglos vorbereitet; und mit unzureichenden Mitteln ins Werk gesetzt; und schließlich flauen Händen preisgegeben. Es scheint, daß ein Tonmodell großen Maßstabes gar nicht gemacht worden war, und daß irgendein Alabasterblock benutzt ist, der in der Werkstatt lag. Er reichte mit seiner Tiefe nicht für die beiden großen Figuren, die hintereinander geordnet waren. So sind der Nacktfigur Christi die Schenkel zu kurz geraten. Es ist nicht nur das Untersetzte von Meits Judith hier[3]) (obschon das hineinspielt!), die Oberschenkel sind verkrüppelt.

Darüber mag Meit die Lust vergangen sein. Er überließ die Ausführung anderen Händen. Die Gruppe ist nicht eigenhändig vollendet, wenn sie auch von ihm selbst begonnen sein mag. Übrigens ist sie nicht ganz fertig[4]). Die Derbheiten in den Typen, die vollen Lippen, das Emporgestülpte der Oberlippe bei der Madonna, dem Engel (Abb. 13, zu vgl. in Brou die tote Margarete, Abb. 6!) und wie die Ränder der Lider sich geltend machen, das und anderes spricht für den Meister. Doch es fehlen die charakteristischen Schärfen der Formenbezeichnung und auch die Weichheit der nackten Haut. Die Strähnung des Haares hat das Gezwirnte nicht, das Drahtige, das die Meitischen Locken haben (der Holofernes der Münchener Judith so gut wie die großen Köpfe in Brou, um nur Beglaubigtes zu nennen). Das punktartig Vertiefte der Mundwinkel wird an der Pietà nicht wahrgenommen, auch nicht die Faltenringe an den Hälsen (vgl. Abb. 6 und 7)[5]). Die Bildung des Ohres ist fremd, eine gut erhaltene Hand an der ganzen Gruppe kaum aufzufinden[6]).

Doch alles das wird uns nicht hindern, anzunehmen, daß diese in der Taufkapelle der Besançoner Kathedrale stehende Pietà die gleiche ist, die Abt Antonius de Montecuto, Eleemosinarius und Beichtvater der Margarete von Österreich bei Konrad Meit bestellt hat. In einem vom 20. Juni datierten Kodizill seines Testamentes vermachte er sie seiner Kirche von Saint-Vincent in Besançon: imago Beate Marie Virginis de Pietate per eum fieri ordinata magistro Conrardo Meits de lapide marmoreo, wie es dort heißt[7]). Die Wendung: „per eum fieri ordinata" besagt, daß damals — 1532 — die Gruppe zwar Meit schon

(1) Wenn r. noch ein Engel vorhanden gewesen wäre, so würde der Sockel wohl an dieser Seite gerade abgeschnitten sein. Zwar, wenn man erwägt, daß die Gruppe nicht ganz fertig ist, erscheint dieser Schluß nicht zwingend.

(2) Links, unterhalb des Engels; der Block scheint auch hier nicht gereicht zu haben (vgl. unten), denn ein Teil des Sockels links (ca. 25 cm) ist aufgemauert.

(3) das Bode so auffallend fand.

(4) Das Gestein des Sockels links des Engels ist nur abbozziert.

(5) Ganz leichte Falten sind vorn am Halse der Madonna. Es mag hier gesagt werden, daß die eigentümlich scharfen Riefelungen, durch die der Hals an der Marmorstatue der Margarete von Österreich wie umschnürt erscheint, keine Fleischfalten, sondern die Bänder ihrer Haube sind, was erst bei Prüfung aus der Nähe deutlich wird.

(6) Die Hände der Madonna sind, die l. halb, die r. ganz unter den Tüchern versteckt; die einzig vorhandene r. Hand des Engels ist dem Blick abgekehrt und daher minder gut ausgeführt.

(7) Abdruck der Urkunde bei Charvet a. a. O., S. 268.

in Auftrag gegeben[1]), aber noch nicht von ihm abgeliefert war. Nun starb der Abt von Montecuto noch im gleichen Jahre. Meit hatte bereits seit 1531 den großartigen Auftrag für Chalon. Daß an diese Gruppe für Besançon dann nicht die volle Künstlerambition gewendet worden ist, begreift man leicht aus diesen äußeren Umständen. Und so bestätigt die Urkunde das, was das Werk uns schon verraten hat.

(1) Vielleicht war dies schon viel früher, in den ersten Brouer Jahren Meits geschehen, das Werk schon damals begonnen und dann liegen geblieben. Die hier gegebenen Abb. (13 u. 14) lassen sehr zu wünschen; es konnten zurzeit andere Aufnahmen nicht beschafft werden.

# HOLLÄNDISCHE BILDER DES 17. JAHRHUNDERTS AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von E. PLIETZSCH

Der Kunstverein zu Leipzig veranstaltete in den vergangenen Monaten eine 253 Nummern umfassende Ausstellung alter Meister aus Leipziger Privatbesitz, durch die uns die Bekanntschaft mit vielen wichtigen Bildern auf bequeme Weise vermittelt wurde. Wenn diese Ausstellung in Leipzig die Lust, alte Meister zu sammeln, aufs neue beleben würde, so wäre dies der schönste Erfolg des dankenswerten Unternehmens. Unter den wenigen deutschen Bildern lenkten Hans Baldung Griens im Jahre 1544 entstandenen „Sieben Lebensalter" (Dr. F. von Harck), ferner eine kleine, 1519 datierte Madonna Hans von Kulmbachs und das Bildnis eines Mathematikers und seines Schülers von dem vlämisch-deutschen Meister Neufchatel (beide aus dem Besitze Prof. U. Thiemes) die Aufmerksamkeit am stärksten auf sich. Von Elsheimer war die schöne, in Italien entstandene Landschaft mit dem barmherzigen Samariter da, ein Gemälde, dessen Ausführung kraftvoll und fein zugleich ist und das im Aufbau etwa dem Bilde im Prager Rudolfinum entspricht (Konsul E. Schulz-Schomburgk). Irrtümlich nur als ein Werk eines Elsheimer-Nachfolgers war eine echte Landschaft aus des Meisters Frankfurter Zeit ausgestellt, die eine Madonna von anderer Hand aufweist. Auffallend gut wirken zwei der Frau Konsul Dr. Schulz gehörende Gesellschaftsszenen im Freien von Chr. W. E. Dietrich, von denen die eine die Jahreszahl 1768 trägt. Die vorzügliche Malerei dieser großen Rokokobilder, besonders die geschickte Wiedergabe der hellen bunten Stoffe ist selbst für den begabten Dietrich eine außergewöhnliche Leistung. Von F. A. Tischbein sah man zwei ausdrucksvolle Pastellbildnisse (P. Meyer). Im übrigen war die Kunst dieses „Leipziger Tischbein" sowie die der zahlreichen mehr oder weniger guten Bildnismaler, die in den drei letzten Jahrhunderten in Leipzig tätig waren, nicht weiter vertreten, da alle diese Künstler auf der großen Leipziger Porträtausstellung des Jahres 1912 an die Öffentlichkeit gekommen sind.

Unter den italienischen Bildern begegnete man verhältnismäßig vielen späten Werken. Man sah u. a. von Caravaggio das famose Breitbild eines liegenden Bacchus, der nach einer Traube langt (Dr. Naumann), von Parmigianino eine „Santa Conversazione", die Skizze oder Wiederholung eines größeren Bildes in Bologna (Frau L. Brockhaus), von Annibale Carracci eine Waldlandschaft mit einem Boot (E. Platky), einen hl. Rochus von Tiepolo (Dr. F. v. Harck) und ein paar schöne Guardis. Der vor wenigen Monaten in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gekommenen Judithdarstellung Bernardo Strozzis entsprach auf der Ausstellung des Meisters verwandtes Gemälde „Hagar und der Engel" (E. Platky).

Da die beiden berühmten Leipziger Privatsammlungen Alfred Thieme (†) und Speck v. Sternburg-Lützschena ihre besten Werke hergeliehen hatten, so bildeten der Qualität und der Zahl nach die Niederländer, insbesondere die Holländer des 17. Jahrhunderts den Hauptbestandteil der Ausstellung. Boten die Gemälde der beiden genannten Sammlungen, die wohl jeder Freund holländischer Kunst schon einmal aufgesucht hat, und die durch die Kataloge von W. v. Bode (Thieme) und Felix Becker (Speck v. Sternburg) auch weiteren Kreisen bekannt geworden sind, nichts Neues, so waren doch außerdem noch viele gute und manche kunsthistorisch bemerkenswerte holländische Bilder zu finden, die genauere Betrachtung verdienen.

Ein helles, zartes Winterbild mit Schlittschuhläufern, das als Esaias v. d. Velde eingesandt worden war, eröffnete die Reihe holländischer Landschaften des 17. Jahrhunderts. In dem von Dr. Lilienfeld, dem Leiter der Ausstellung, verfaßten Gemäldeverzeichnis war das Bild richtig als Hendrik Averkamp bestimmt. Ein charakteristischer Esaias v. d. Velde ist hingegen die große Reiterschlacht der Sammlung Zöllner, die in der Auffassung denen des Seb. Vrancx ähnelt, aber toniger, ohne hervortretende Lokalfarben gehalten ist. Aus der Zeit, in der Jan v. Goyen noch unter Es. v. d. Veldes Einfluß stand, stammen zwei kleine Landschaften in dem damals von ihm häufiger gewählten Rundformat (Frau M. Limburger v. Hoffmann). Sie sind 1627 datiert und zeigen für diese frühe Zeit schon starkes Streben nach einheitlichem Luftton und nach aufgelockerter Malweise, zwei malerischen Problemen, die in der Landschaft vom Jahre 1632 der Sammlung Herfurth bereits vollkommen gelöst sind. Dieses dritte gute Bild des Meisters stellt den Halt vor einem Wirtshause unter Bäumen dar, neben dem sich rechts ein Ausblick in die Ebene eröffnet. Das Motiv erinnert an ähnliche Darstellungen Pieter Molyns, der mit einer mäßigen Reiterschlacht aus seiner frühen Zeit vertreten war. Recht nett ist hingegen das bezeichnete Gemälde eines anderen Goyen-artigen Meisters, das Landstraßenbild von Pieter de Neyn, das sich in dem grünen Ton und in der bestimmten Malweise als besonders charakteristisches Werk des seltenen Künstlers zu erkennen gibt (Konsul E. Schulz). Nur noch schwach macht sich van Goyens Einfluß in Aelbert Cuyps breiter Maasansicht der Sammlung Thieme geltend. Cuyp erscheint in diesem frühen Bilde, dessen Hintergrund von der in gelben Dunst gehüllten Stadtsilhouette Dortrechts eingenommen wird, schon ziemlich selbständig und man erkennt schon hier, wohin ihn sein Weg führt. Von den Mitgliedern der Familie Ruysdael waren alle drei Landschaftsmaler gut vertreten. In die letzte und beste Schaffensperiode Salomon van Ruysdaels fällt die Entstehung der 1653 datierten Reiterschlacht (Dr. Naumann, Abb. 1). Das Gemälde ist den Besuchern Hollands ein guter Bekannter; es hing jahrelang als Leihgabe von P. Delaroff im Leidener Städtischen Museum. Wie S. v. Ruysdaels Stilleben im Besitze von Dr. Bredius im Haag, in der Sammlung Schloß-Paris und im Museum zu Kopenhagen zeigt auch das für den Künstler seltene Motiv einer Schlacht — ein zweites, 1658 datiertes Schlachtenbild, der Kampf zwischen Fußvolk und Reiterei auf einer Brücke, befand sich vor wenigen Jahren im Pariser Kunsthandel —, daß er auch dann Gutes zu leisten vermag, wenn er sich auf ein ungewohntes Darstellungsgebiet wagt. Er übertrifft Verbeeck, Stoffe, Palamedesz und andere geübte Schilderer derartiger Kampfszenen durch lebendigere Auffassung und geschmackvollere malerische Behandlung. Auch wenn das Bild nicht bezeichnet wäre, würde man auf S. v. Ruysdael gekommen sein: es sind dieselben Reiterfiguren, mit denen er seine großen Landstraßen belebt, und die braune Baumsilhouette am linken Bildrande mit ihrem getüpfelten, durchsichtigen Blattwerk weist gleichfalls deutlich auf ihn hin. Der in der Wahl des Motives ziemlich einseitige Jacob Salomonsz van Ruysdael kam mit zwei hübschen Waldlandschaften vorteilhaft zur Geltung (Thieme und Lampe). Die Bilder, die im Kolorit und in der Technik den Einfluß seines Vaters Salomon deutlich erkennen lassen, zeigen das bei dem Künstler übliche Motiv eines Waldrandes mit einem Wassertümpel, in dem Kühe stehen. Jacob van Ruisdael war mit einem Hauptwerke aus seiner Frühzeit, mit der schönen Landschaft in Abendbeleuchtung vom Jahre 1647 aus der Sammlung Thieme und mit der kleinen abendlichen Winterlandschaft aus derselben Galerie vertreten. Das stimmungsvolle Winterbild entspricht etwa seinen Gemälden gleichen Inhaltes in Frankfurt und in

Amsterdam. Philips Wouverman bringt seine hohe Kunst der Malerei in einer Landschaft mit einem Reiter, dessen Umriß sich effektvoll vom hellen Himmel abhebt, zu reizvollster Geltung (Abb. 3). Das Bild stammt aus des Künstlers früher Zeit. Eine unter Wouvermans Einflusse stehende Lagerszene ist so flüchtig und lieblos gemalt, daß der als Autor genannte Dirk Stoop kaum dafür in Betracht kommen kann. Von Aert v. d. Neer sah man eine Kanallandschaft bei Mondschein, die die denkbar besten Eigenschaften besitzt (Speck v. Sternburg). Raphael Camphuysen, von dessen Schilderungen stimmungsvoller Beleuchtungseffekte in der Natur man eine Einwirkung auf die Kunst Aert v. d. Neers annimmt, war mit einem Winterbild vertreten, auf dem sich Schlittschuhläufer tummeln und dessen linke Hälfte ein Schloß einnimmt. Durch den Schein der untergehenden mattroten Sonne erhalten die Gegenstände in dieser Landschaft rosigen Glanz. Der in der Ausstellung gebotene großzügige Überblick über die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts wurde noch durch einige erlesene Werke der Sammlung Thieme abgerundet. Von Hobbema war die von seiner üblichen Art abweichende kleine Naturstudie da, die einen Blick über Dünen zeigt, von Jan v. d. Heyden das im Werk dieses Meisters selten vorkommende Motiv eines dunklen grünen Waldinnern (Abb. 4) Die von heiterem Glanz und schimmerndem Duft erfüllte hellstrahlende Flußlandschaft Adriaen v. d. Veldes (Abb 2), deren Horizont mit dem klaren Himmel zusammenfließt, sowie eine von diesem Meister staffierte Ebereschenallee Jan Hackaerts schlossen sich an. Die Landschaft mit vornehmen Jägern von Dirck Maes repräsentierte den Stil der Verfallszeit (Konsul E. Schulz).

Unter den Genremalern stand Pieter de Hooch mit zwei kostbaren Meisterwerken obenan. Seine „Häusliche Szene" der Galerie Speck v. Sternburg zeigt eine am Fenster sitzende Mutter, die ihrem kleinen Mädchen, das von rechts her von der Magd am Gängelbande herangeführt wird, einen Apfel reicht. Das Bild besitzt alle guten Eigenschaften aus des Meisters Glanzzeit in Delft: klare, einfache räumliche Gestaltung, harmonische Komposition, lebendige Charakterisierung der Gestalten und höchste Vollendung in der schönen malerischen Behandlung der Stoffe. Ein paar Jahre nach diesem Werke, bereits in Amsterdam muß die bekannte „Musizierende Gesellschaft" der Sammlung Thieme entstanden sein. Der Vorgang ist hier schon in eine prunkvolle Halle verlegt, die mit einem Wandbild nach Raffaels Schule von Athen geschmückt ist. In der Färbung, im Licht und im Ausdruck der Personen weist aber auch dieses Werk noch alle großen malerischen Vorzüge aus Pieter de Hoochs bester Delfter Zeit auf. Von ter Borch waren keine Gesellschaftsszenen aber drei herrliche Beispiele seiner vornehmen Bildniskunst ausgestellt: das durch den Ausdruck und durch die malerische Behandlung in gleicher Weise hervorragende Porträt einer älteren Frau in schwarzer Tracht der Sammlung Thieme und die beiden Bildnisse eines stehenden Mannes und einer stehenden Frau, die der Galerie Speck v. Sternburg angehören. Jan Steen zeigt sich in drei kleineren Genreszenen, von denen die geistreich belebte „Lustige Gesellschaft beim Mahl" der Sammlung Thieme künstlerisch am höchsten steht, von seiner besten Seite. Nicht ganz so sympathisch berührt sein Gemälde „Hagar und Ismael" infolge der theatralischen Posen der beiden Figuren in einer breit, fast flüchtig gemalten Landschaft, die die für Jan Steen charakteristische rötliche Abendstimmung zeigt. Metzu stellt in einer kleinen Küchenszene sein bekanntes jugendliches Modell in blauer Schürze und brauner Jacke mit roten Aufschlägen neben einem Messingmörser dar. Die zarte Modellierung und der weiche, flüssige Pinselstrich verweisen die Entstehung des Werkes, das im Format und in der Ausführung

etwa dem kleinen Braunschweiger Bilde entspricht, in Metzus beste, mittlere Zeit. Aus der Periode Caspar Netschers, in der er einfache Vorgänge aus niederen Bürgerkreisen ohne Künstelei und ohne die pomphafte Aufmachung seiner späten Arbeiten malte, stammt das im Alter von 23 Jahren entstandene, 1662 datierte Bild eines hängenden geschlachteten Schweines, neben dem ein Knabe steht, der die Schweinsblase aufpustet (Abb. 5). Das Gemälde steht noch unter dem günstigen Einflusse von Netschers Lehrer ter Borch und dem der übrigen großen Genremaler und ist ehrlich und sauber gemalt.

Von den Schülern des Frans Hals, der selbst mit dem berühmten „Mulatten" der Sammlung Thieme hervorragend vertreten war, ist zunächst Adriaen v. Ostade zu nennen. Sein gutes Bauerninterieur der Sammlung Thieme gehört der Jahreszahl 1639 nach der Jugendzeit an, weist aber im Stil bereits die Merkmale der zweiten Entwicklungsperiode auf: durchsichtiges Halbdunkel, wärmere Färbung und lebenswahre Bauerntypen. Vollkommen meisterhaft ausgebildet findet man dann alle Eigenschaften seiner glücklichsten Schaffenszeit in der tief und kräftig gefärbten „Sängerin vor einem Bauernhaus" aus dem Jahre 1644 (Speck v. Sternburg). Das unter Adriaens Einflusse stehende Innenbild „Das geschlachtete Schwein" von Isack v. Ostade der Sammlung Thieme gehört nicht zu den gelungensten Schöpfungen des jüngeren und genialer veranlagten Bruders. Von Harmen Hals waren zwei Werke ausgestellt: das lebensgroße Bild eines Bauernpaares hinter einer halboffenen Tür (Thieme) und eine figurenreiche Bauernhochzeit (Dr. Naumann, Abb. 7). Erinnert in dem ersten Gemälde, das früher J. M. Molenaer hieß und das mit einem ähnlichen Gemälde des Meisters aus der ehemaligen Sammlung Weber-Hamburg zusammengeht, der breite, kräftige Pinselstrich an des Künstlers Vater und Lehrer, so weist sein zweites Werk im Aufbau und in der Farbengebung unverkennbare Einflüsse verwandter Darstellungen Jan Steens auf. Als Ganzes ist diese Bauernhochzeit gut bezwungen und sie ist reich an geschickt gemalten, scharf beobachteten Einzelpartien. Dirk Hals sowie die für gewöhnlich im Zusammenhange mit den Hals-Schülern genannten Soldaten- und Gesellschaftsmaler Anthonie Palamedes und Jan Olis, Jacob Duck und Symon Kick waren mit bezeichneten und für ihre Art charakteristischen Gesellschaftsszenen vertreten. Hingegen erschien der demselben Kunstkreise angehörende Pieter Codde mit der für ihn ungewöhnlichen Darstellung des Midasurteils in einer felsigen Waldlandschaft (Thieme). Trotz des ziemlich farblosen Tones ist die Ausführung des merkwürdigen Gemäldes von so hoher Qualität wie etwa Coddes prachtvolles Jünglingsbild in Lille und sie ist dem anderen für ihn ungewöhnlichen Motiv der „heiligen Nacht" in Amsterdam weit überlegen.

Rembrandt und sein Kreis kamen in der Ausstellung gleichfalls zu würdiger Geltung. Vom Meister selbst war der sich im Besitz der Speck v. Sternburgschen Galerie befindende Kopf eines alten Mannes aus dem Jahre 1651 ausgestellt, der durch Reproduktionen hinlänglich bekannt ist. Unter den Schülern und Nachahmern verdient Aert de Gelder an erster Stelle genannt zu werden, dessen stark farbig empfundener stehender „Ahasver" (Dr. Lilienfeld) durch die vollendete Behandlung der satten Farben wertvoll ist, und dessen prachtvoll gemaltes großes Bild „Abraham und die Engel" (Dr. Naumann, Abb. 8) im seelischen Ausdruck einen Hauch vom Geiste Rembrandts verspüren läßt. Das Gemälde wurde, als es 1890 aus der Sammlung Legrand in Pecq nach Paris kam, von vielen für ein Werk Rembrandts gehalten und es ist damals unter dem Namen „Rembrandt du Pecq" populär geworden. Aus dem Jahre 1652, aus einer Zeit also, in der er sich bereits vom Stile Rembrandts losgesagt hatte, stammt

Govaert Flincks anmutvolles Brustbild eines jungen Mädchens im blauen Überwurf und mit roter Haarschleife hinter einer Rampe (Abb. 6). Ziemlich selbständig und frei von Rembrandts Einfluß erscheint auch Jan Lievens in dem kühlen hellen Mädchenkopf mit offenem, flachsblonden Haar, das von schräg oben einfallendem Licht beschienen wird (Thieme). Die unbefangene Naturstudie entspricht seinen ähnlichen Gemälden in Hannover, in der Wiener Galerie Liechtenstein und in Oldenburg. Salomon Koninck war mit einer lebendig aufgefaßten und geschickt gegliederten Darstellung des Gleichnisses vom ungetreuen Knecht vertreten, die ganz in der Art der ähnlichen Bilder Eeckhouts und H. M. Sorghs gehalten ist. Gerbrand v. d. Eeckhouts „Jacob vor Laban" aus der Sammlung Speck v. Sternburg und das derselben Galerie angehörende Bildnis eines Mannes im Fenster von Ferdinand Bol vervollständigten den Rembrandtkreis.

Mit vier Werken kam Leonard Bramer der Zahl und der Qualität nach verhältnismäßig hervorragend zur Geltung. Man sah von ihm aus dem Besitz von H. Wichmann zwei Anbetungen des Kindes und eine italienische Ruinenlandschaft mit einem zeichnenden Jüngling sowie aus der Sammlung Dr. Naumann die großfigurige Rückkehr des verlorenen Sohnes, die des Künstlers Petrusdarstellung des Jahres 1642 im Amsterdamer Rijksmuseum entspricht. Bramers unruhig flackernde Lichtbehandlung ist auch auf diesen Gemälden zu finden, aber sie tritt nicht so störend als leidige Manier hervor wie sonst. Da diese vier effektvollen Bilder in der Färbung angenehm berühren und ziemlich solid gemalt sind, so lernt man an ihnen den originellen Künstler höher einschätzen als es sonst der Fall zu sein pflegt.

Unter den Werken der Stillebenmaler ragte Willem Kalfs Innenraum eines Bauernhauses hervor, auf dem sich vorn im hellen Lichte Früchte und Geräte befinden, während im dunklen Hintergrunde eine Frau mit häuslichen Arbeiten beschäftigt ist. Der Künstler entfaltet in diesem Breitbilde der Sammlung Thieme seine oft gerühmten Fähigkeiten, bald mit festen, körnigen Farbflecken die bunt aufleuchtenden Gegenstände stofflich überzeugend wiederzugeben und bald in weichem, tonigen Helldunkel die Gegenstände nur verschwommen sichtbar werden zu lassen, auf vollendete Weise. Ein als „Art des Juriaen Streek" katalogisiertes Stilleben im Besitze von Frau M. Limburger v. Hoffmann rührt m. E. gleichfalls von Kalf her. Von seinen üblichen Stilleben weicht es zwar im Motiv und im Kolorit insofern ab, als es einen primitiveren Frühstückstisch zeigt, wie ihn etwa Heda und Pieter Claesz zusammenzustellen liebten, und als es im Kolorit eine tief rotbraune Färbung ohne kräftiger hervortretende bunte Lokalfarben aufweist. Außer der hohen technischen Meisterschaft sprechen aber charakteristische Einzelheiten wie der perlmutterartig glänzende Porzellannapf im Vordergrunde für Willem Kalf, in dessen Oeuvre dieses Leipziger Stilleben keineswegs als einziges Motiv dieser Art dasteht. (Ein ähnliches Bild in der Hamburger Kunsthalle.) Unter den Stilleben fiel ferner neben einem üppig aufgebauten Frühstückstisch van Beyerens (Thieme), der auch mit einer seiner grauen, tonschönen Marinen (Thieme) vertreten war, ein bezeichnetes Werk des seltenen Martin Nellius auf (Frau M. Limburger v. Hoffmann, Abb. 9). Das bedeutende Bild zeigt vor dunklem Grunde auf einer Tischecke Früchte, die von oben einfallendem Lichte gestreift werden. Die weiche, mit breiten Flächen arbeitende Malerei, deren apartes Kolorit satt und tief ist, läßt den für Nellius eigentümlichen Stil in scharf ausgeprägter Form erkennen.

Wäre das Bildnis eines Knaben mit langem blondem Haar nicht „J. van Essesteyn" bezeichnet, so würde man es wahrscheinlich A. Palamedes zugeschrieben haben, dessen Porträts es nahekommt. Durch Zufall ist unlängst im Berliner

Privatbesitz ein zweites, genau so signiertes und 1655 datiertes Gemälde des bisher so gut wie unbekannten Malers aufgetaucht, das eine alte Frau mit einem Buch in der Hand darstellt. Die Art, wie auf beiden Bildnissen die fest umrissenen Personen vor hellen Grund gestellt sind, läßt Einflüsse Verspruncks vermuten. Das Leipziger Bild aus dem Besitze Dr. Lilienfelds ist bis auf den unsicheren Blick des Knaben ein anziehendes Werk und auch das Berliner Gemälde ist eine ganz tüchtige Leistung.

Eine Gesellschaftsszene in der Art Pieter de Hoochs von dem Architektur- und Porträtmaler Hendrik van Vliet ist eine kunsthistorische Merkwürdigkeit, die zugleich künstlerischen Wert besitzt (Abb. 10). Der Fall, daß ein Kirchenmaler bürgerliche Gesellschaftsszenen darstellt, ist nicht vereinzelt: von C. de Man gibt es mehrere derartige Bilder, und von Emanuel de Witte gelangte ein Durchblick durch mehrere Stuben unlängst als Meisterwerk P. de Hoochs in den Handel. Die HV signierte musizierende Gesellschaft Hendrik van Vliets der Leipziger Sammlung R. Forberg steht ungefähr auf dem Niveau Ochtervelts und Verkoljes.

Von dem seltenen Joan van Noordt besitzt die Galerie Speck v. Sternburg das Hauptwerk. In der Leipziger Ausstellung wurde dieser großen Darstellung von Susanna und den beiden Alten ein Ehrenplatz im Oberlichtsaal eingeräumt und erst hier, wo das Bild besser zur Geltung kam als in Lützschena, gewahrte man, daß hinter diesem effektvollen Werk doch mehr als bloße Routine steckt, daß Joan von Noordt ein strenger, hochbegabter Künstler ist. Stilistisch steht das Bild des Künstlers großer mythologischer Hirtenszene der Berliner Sammlung v. Schubert nahe, die im vergangenen Mai in der Berliner Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins gezeigt wurde.

Die bemerkenswertesten vlämischen Bilder seien noch kurz angeführt. Die Galerie Speck v. Sternburg hatte das kraftvolle Brustbild eines Augustinermönches von Rubens hergeliehen. Fyt war mit einem reichen Stilleben von bester Qualität, D. Teniers d. J. mit dem Wirtshaus unter der Linde aus der Sammlung Thieme sowie mit einer Strandszene im Hochformat mit Fischern vertreten (Dr. W. Giesecke). Von dem Teniers-Nachahmer F. v. Apshoven sah man eine seiner hart und trocken gemalten Wachtstuben (Dr. Naumann). Der jetzt sehr beliebt gewordene Jan Siberechts zeigt sich in einer seiner üblichen Furten, in der sich ein Karrengespann und eine Herde mit einer — schlecht gezeichneten — Hirtin begegnet, nicht von seiner besten Seite. Die elegante Kunst des Gonzales Coques kam mit dem Bildnis eines vornehmen Paares auf einer möblierten Terrasse, hinter der sich rechts ein Ausblick in einen Park eröffnet, gut zur Geltung (Thieme). Unter Adriaen Brouwers Landschaften hat die in Leipzig ausgestellte „Hütte am Meer" am stärksten holländischen, insbesondere Haarlemer Charakter, so daß man die frühere Zuschreibung des geistreichen Werkes an Ruisdael begreift (Thieme). An Holland erinnert auch noch ein zweites vlämisches Bild durch die frische, natürliche Auffassung und die Brekelenkamp-artigen Typen. Es ist dies die nette Darstellung eines sitzenden Flötenbläsers und eines jungen Mädchens am Kamin, als deren Autor man wohl kaum den Rubens-Schüler Jan Thomas genannt haben würde, wenn sie nicht I. THO ... bezeichnet wäre.

# DIE HANDZEICHNUNGEN DES JÜNGEREN PETER VISCHER ZU PANKRAZ SCHWENTERS GEDICHT ÜBER DIE HERCULESTATEN

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von EDMUND WILHELM BRAUN

In seinen 1547 abgefaßten „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten Nürnbergs" berichtet Johann Neudörfer (Ausgabe von Lochner, Wien 1875, S. 33) von Peter Vischer dem Jüngeren, daß er „seine Lust hatte an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilf Pancrazen Schwenters viel schöne Poeterei aufriss und mit Farben absetzt". Wer war nun dieser Schwenter? Alfred Bauch[1]) hat uns diese Frage erschöpfend beantwortet. Ich entnehme seinen wertvollen biographisch-urkundlichen Mitteilungen nur das Wichtigste. Pankraz Schwenter war ein geborener Nürnberger (1481—1555) und hat auch den größten Teil seines Lebens in seiner Heimatstadt verbracht. Er erhielt eine gediegene humanistische Bildung, lernte Lateinisch und Griechisch, „wie er ja auch seinen Beinamen Bernhaupt in Arctocephalus gräcisierte". Er war Schenk und bis 1539 „Lader" des Nürnberger Rates, also eine Art von Zeremonienmeister. Später wurde er „Hauswirt" (Hausmeister) des Rathauses, was er bis 1547 blieb. Von seinen poetisch-historischen Neigungen zeugt ein bis vor kurzem unbeachtet gebliebenes Manuskript der Nürnberger Stadtbibliothek (Amb. 645, 2°), dessen Inhalt Bauch kurz mitteilt. Bei genauerer Durchsicht[2]) desselben erwies sich diese Handschrift als ein ganz hervorragendes und bedeutsames Dokument für des jüngeren Peter Vischers Kunst und für die Ikonographie der Nürnberger Frührenaissance überhaupt, um so mehr, als ich das Glück hatte, die von Peter Vischer zu dem Gedicht angeführten Zeichnungen zu finden, „aufgerissen und mit Farben abgesetzt"; heute sind sie allerdings bis auf eine unfertige Skizze nicht mehr in dem Codex enthalten, sondern gehören dem Berliner Kupferstichkabinett.[3])

Schwenter ist den Historikern schon längere Zeit als Chronist und Kompilator von geschichtlichen Dokumenten aller Art[4]) wohl vertraut. Bauch führt die sowohl schon früher bekannten als auch von ihm neuentdeckten Chroniken Schwenters an, in denen übrigens verschiedene Handzeichnungen eingestreut sind, welche einer zusammenhängenden Betrachtung wohl wert sein dürften.

Eine Herausgabe der Schwenterschen Handschrift in der Nürnberger Stadtbibliothek bereite ich vor; hier soll nur der Inhalt derselben, soweit er zum Verständnis der Handzeichnungen notwendig ist, kurz mitgeteilt werden. Der Titel lautet:

> „Die Histori des Lebens, Sterbens und wunderwerck des Hochberümten Streitters: manlichen uberwinders / Herculis / welcher auß tugentlicher zucht / ein Loblicher Herscher des ganzen umbkraiß der welt gewest vnnd innerlichen gemacht, auffgebauene / Tempel: Hocherhebte Seulen / mit grossen feuer vnnd geleuchte / in iniger andacht mit anderen opfferungen der gotter merclichen bej den stemen geert. Da alles in einem traum so er die Tugent wider das Schantlich Laster streitten gesehen, Hot mit der Tugent besigt der selbigen nachgevolgt etc."

(1) Pankraz Schwenter, der Freund Peter Vischers des Jüngeren. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. XIII. Nürnberg 1899. S. 276 ff.

(2) Daß ich die Handschrift hier genau durchsehen konnte, verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Leitung der Nürnberger Stadtbibliothek.

(3) Herrn Dr. E. Bock habe ich für die liebenswürdige Zusendung der Photographien zu danken.

(4) Theodor von Kern, Städtechroniken. X, 110.

Der Text beginnt auf Fol. 1 v. mit der kunstgeschichtlich so überaus wichtigen Widmung, die ich vollständig wiedergebe:

„Den Erberen wolbescheiden Petro Vischer dem Jungern Herman vnnd Hansen Vischer alle drei gebruder zu Nurmberg geporn etc. meinen besundern erwelten freunden / Enbeut ich Pangratz Bernhaupt, den man sunst nent Schwenter mein gar freuntlich willig dinst voran.

Als ich nu ein Lange Zeit in euwr treuen geselschafft gewesen zu mer malen von euch verstanden / Dem so nicht allein die welt sunder auf die Himlischen gotter Lobsprechen vnnd eeren / desselbigen manliche / mit tugent gezierte werck / an vil enden von den Hohgekronten Poeten in Latein gar subtil gedichtet vnnd geschrieben / von mir geteutschet / werden begert habet / Wie wol nu solich werck / durch euwr selbs vernunfft (als ich waiß) scherpffer vnnd basgeformbter / dan aus mir verbracht werden möcht / So mugt ir uilleicht das ander euwr geschefft halben nach euwrem gefallen so bald nicht zu wegen bringen. Dan ich ewre so angefangen fein grosse arebaith vnnd sonderlich des grossgeachten uberkunstlichen wercks / welchs des heiligen peichtigers vnnd grossen nothelffers Sanct Sebalds der von gepurt ein könig auß Tenmarck gewesen / ein zirliche beheltnus seines Heiligen Leibs darinnen er genediglichen rasten / ist / Ir mit sambt euwrem allerliebsten Vatter Peter Vischer dem eltern auß naturlichen einvlus / alle ander kunstmenner (wie die getat ausweist) uebertreffet / So seit ir auch von der gotlichen vorsehung meniglich vngezweiffelt ee dan euwr geburth zu solichen erlichen vnd beheiligten werck zumachen erwelt / vnd für andre auslessen, wie wol die metal dar aus es gemacht, sunder nicht zu achten / aber das werck an Im alle andre mercklich übertrifftt. So ich nu ie vnd allwegen bin besunder begirig vnnd geneigt gewesen / welche in zugegebnen Himelkünsten ander ubertreffen / die ich bei euch mer dan gnug befinde / wan an / den enden da ich ye gewonet vnd mich enthalden hab / auch anderswo / mit meinenn dinsten / vnnd ander aller gutwilliger beweisung freuntlich vnnd bekant zu machen / hab ich auch das etlicher maß so uil mein grobe synlichait hot begreuffen mugen mit lernung dauor vnkunnender gutter ding / Auch in etlichen meinen anligenden sachen mit rechter redlicher Hilff Furderung / beistand / vnnd guttaten wol vnd gunstlich genossen enpfunden / Demnach / vnnd doch nicht darumb das ich mir solichs zu einem rume zuschreib / sunder allein euch allen vnnd ytlichem in sunderheit / gutten willen / vmb euwr verdinst / da mit zu erzeigen / So hab ich alß ein schlecter mitlauffer soliche von euch begerte sachen / auff eins yden gelerten vnnd verstendigen verbesserung vnnd corrigirung in mich genomen / vnnd zu euch außgeen / lassen / nicht zweifflend ob ir solichs Lesende / etlicher maß streffllich erfinden / ir werdent mir das nicht verargen / vnd mein mue vnd arbaith euch zu Lieb da mit gehabt / mer vnd Hoher achten dan die getat daran begangen mich auch damit zu allem guth in euwer bruderliche geselschafft wie vor Lassen beleiben / Damit seit gottbefolhen Geben zu Nurnberg auff Sontag nach Sant Merten tag Im 1515 etc."

Nach der Vorrede folgt ein moralisierender Prolog zu dem Leser über die Tugend mit mythologischen Bemerkungen unter Berufung auf Virgis Aeneis, „Horatius poeta", Diognes, Siluius, Homerus, Eneas Silvius usw.

Auf fol. 4 v. beginnt Schwenter den Traum des Hercules zu beschreiben:

„Hercules an der lincken seytten schlaffend ligender / angethon seiner streitperlichen waffen / vnter dem schatten eines Buchsbaumes / mit geblostem

Haubt bei im sein gezirter Helm ober dem Kopf / vnnden bei im sein terknodiger (Lesung fraglich) mit blut besprenter / Kolb / zu der gerechten seitten die drei gottin des Lebens / wan Cloto entmitten irer dreier den rocken zu spinnen zuricht und helt / neben ir zu / dergerechten Lachesis die feden aus dem rocken spinnet und zeuhet: bei denselben auff der gelincken Atropos den gespunnen faden / abreist / aber auß dem Himel kombt Somnus in purper geziert / seinem Haubt einen breitten Hut bedeckt / ein drizweidige palmruth / aus dem Flus Letheo entspringt in seiner gerechten Hant das schleffrich Haubt Herculis damit berurt / an / seinen fussen er flügel treget."

Hinter dieser Beschreibung ist ein Blatt herausgeschnitten, welches sich jetzt im Berliner Kupferstichkabinett befindet (Abb. 1). Wir nennen es fol. 5a. Auf der Vorderseite desselben erblicken wir von der Hand Peter Vischers die genaue Illustration des Schwenterschen Textes in leicht aquarellierter Federzeichnung. Den vier Hauptpersonen hat der Künstler noch die Namen beigeschrieben. Es geht nun aus dieser Anordnung klar hervor, daß Schwenter sein Manuskript zur Illustrierung der Hauptszenen desselben beabsichtigte und den Raum gleich für den ihm befreundeten Künstler, an den er sich in der Vorrede wandte, frei ließ. Sein Text geht auf der Rückseite des Blattes weiter.

„Der Traum des grosten Streiters
Herculis von dem gekronten Poeten
Gregorio Arviano Torfe von Speier.[1])
Erstlich in Latein vnd durch Mich
Pangracz Bernhaubt zu Teuths
Gemacht . Vahetan,
Prologus."

Nach diesem Prologus, der die Seite ausfüllt, kehren wir zu fol. 5 r. des Nürnberger Manuskriptes zurück.

Hercules also zw der gelinken schlaffend vnnter dem vorbenanten Buchsbaum seiner waffen angethon / waß ime traumen: die zwitracht der tugentlichen eer / wider die verdemptlich wollust / Wan er den wollust an der Lincken seitten: auf einem ebnen wege / bloß auf einem pfulben
steend: agethon irer (?) Fusse pantofflen /
Aber Hinter ir Orcus ein haubt /
eines erschröckenlichen
thiers: auff welch
ein haubt gal-
gen deren
ange-
heng-
te
ketten
waren / In
der mitten des
mauls stunde Cerberus
der drihaubtig Hel Hunt aus
ytzlichem seinem maull ein flam
des gyfftigen Aconitischen feurs raus Her-

(1) Leider konnte ich den Namen dieses Poeten mit den mir hier zu Gebote stehenden literarischen Hülfsmitteln nicht finden. Bei Goedecke fehlt er.

schlug. Aber zu der gerechten seitten / waß
die Tugent auffsteigend den steinigen wege /
bezirt mit einer eerlichen cleidung / unter der
gurtel ein rocken tragende die Fedem da von° auß
zu spinnen das sie icht mussig erfunden wurde: welcher
ir entgegen stunden der Son die Mon mit allem
Gestirn: irer scheie entglestende.[1])

Das auf fol. 5 folgende Blatt (fol. 5a) fehlt wieder im Nürnberger Manuskript und ist gleichfalls in Berlin. In derselben Weise ist die Vorderseite desselben von Peter Vischer d. J. mit der genauen Illustration zu dem Texte Schwenters geziert (Abb. 2). Auf die „Wege der Wollust" folgen die „Wege der Tugent" mit mythologischen Erklärungen („Bachus ein got des Weins", „Ceres ein gottin der Frucht") usw.

Die dritte, im Nürnberger Codex noch befindliche Zeichnung (Abb. 3, fol. 7 v.), eine Federskizze, zeigt rechts drei im Reigen vereinte Nymphen, die nach oben schauen, links ist das Haupt einer vierten Nymphe begonnen. Die Erklärung ist auf dem Blatt 7 r zu finden, wo beschrieben wird, wie Hercules nach der Wahl des steinigen Tugendweges vor den Thron der Muse geführt wird. Wir lauschen dem Gesang der Nymphen und Musen, welche in langer Reihe genannt werden. Es schließt sich sodann ein „Paranimphus" an, den die Muse in Reimen vorträgt und welcher die Taten des Hercules zum Inhalt hat.

Auf fol. 12 r beginnen die Reime des „Dott", langatmige „Betrachtungen über die Vergänglichkeit alles Irdischen" (Bauch). In derselben Weise ist der „Beschluß des Buches" mit ähnlichen Betrachtungen in Spruchform gehalten.

Der reiche Inhalt des Manuskriptes kann hier auf beschränktem Raume nicht mitgeteilt werden, das bleibt der Ausgabe desselben vorbehalten. Hier wollte ich nur betonen, daß das durch die Handschrift und die Abbildungen bezeugte Zusammenarbeiten des Schriftstellers mit dem Künstler, der sich von dem gelehrten Freund das köstliche, so sehr ersehnte Wissen von der Mythologie der Alten verschaffte, für unsere Kenntnisse von der Ikonographie der deutschen, speziell der Nürnberger Frührenaissance von großer Bedeutung ist. Es ist ja bekannt, daß auch Dürer aus dem Codex des Celtes in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek mancherlei mythologische Kenntnisse und Anregungen schöpfte.[2])

Daß die drei Zeichnungen, von denen die beiden, jetzt im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten, vollständig ausgeführt sind, während die dritte, im Codex verbliebene, über die Anfänge der Skizzierung nicht hinausgekommen ist, von derselben Hand stammen, ist sofort erkenntlich. Der Typus der runden weiblichen Gesichter mit der breiten, hohen Stirn ist genau derselbe; dieselbe Beobachtung machen wir hinsichtlich der Haltung der Figuren, besonders charakteristisch erscheint mir die Stellung der Beine und Füße. Und daß die zwei Berliner Blätter schon früher, ehe ich feststellte, daß sie aus dem Schwenter-Codex stammen, für den Kenner bestimmbar waren, geht daraus hervor, daß man sie im Berliner Kabinett dem Vischer-Kreis zuschreibt. Eine ältere Notiz auf der Rückseite gibt geradezu an „Peter Vischer del". Die beiden Blätter kamen mit der Sammlung Nagler in die Berliner Sammlung, müssen also wohl schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Manuskript herausgeschnitten und verkauft worden

(1) Der Satz gibt hier genau die Anordnung der Schrift des Schwenter wieder.
(2) O. Jahn, „Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer" in „Aus der Altertumswissenschaft", 1868, S. 333 ff.

sein. Übrigens ist dieser Fall nicht der einzige. So besitzt die Gräflich Hochbergische Majoratsbibliothek zu Fürstenstein in Schlesien drei Miniaturen, die auch schon vor längerer Zeit aus dem Spenglerschen Geschlechtsbuche[1]) im Nürnberger Stadtarchiv herausgeschnitten wurden. Daß der jüngere Peter Vischer leicht aquarellierte Zeichnungen auszuführen liebte, wissen wir von Neudörfer und aus dem religiösen allegorischen Blatt im Weimarer Goethe-Nationalmuseum[2]), welches signiert und 1524 datiert ist. Durch die drei hier mitgeteilten Abbildungen haben wir nun den Beweis für die Richtigkeit der bei Beginn dieses Aufsatzes zitierten Stelle des Neudörfer, daß P. Vischer der Jüngere mit Hilfe Schwenters „viel schöne Poeterei aufriß und in Farbe absetzt".

Vergleichen wir im einzelnen die drei Blätter mit den übrigen von der Wissenschaft als sichere Arbeiten P. Vischers anerkannten Werken, so wirkt auch hier der stilistische Einklang vollkommen einleuchtend und überzeugend. Vorausgesetzt sei, daß die Darstellung der drei Parzen P. Vischer noch ein zweites Mal beschäftigt hat. Bode hat zu einer runden Grisaillescheibe[3]) im Berliner Privatbesitz mit Recht bemerkt, daß ihr eine Visierung Vischers zugrunde lag; allerdings ist unter der Hand des Glasmalers der frische, herbe Strich Vischers etwas weichlich und glatt geworden.

Beginnen wir mit der Landschaft, zu der wir allerdings in den Bronzen des Meisters fast gar keine Analogien finden. Immerhin aber können wir feststellen, daß bei der Plakette mit Orpheus und Eurydike[4]) in Paris (bei Dreyfus) das Moos ganz in derselben Weise von dem Felsen herabhängend dargestellt ist, wie auf der Zeichnung aus der Schwenter-Handschrift (Abb. 2). Dann ist darauf zu achten, daß die aus dem Höllenrachen rechts von der linken Schulter der „Voluptas" herauszüngelnden Flammen sich auf der zweiten Fassung der Orpheus-Erydikeplakette[5]) im Berliner Museum wiederholen.

Die beiden Typen dieser Plakette geben uns übrigens auch gleich die Möglichkeit der Vergleichung in der Darstellung der nackten weiblichen Figur. Die Verhältnisse des Körpers sind übereinstimmend, ebenso auch die Zeichnung und Modellierung desselben, so, wie die runden, nahe beieinander stehenden Brüste und der Bauch gezeichnet sind. Hierfür ist besonders die Eurydike der Pariser Plakette heranzuziehen; und dann vergleiche man diese Figur mit der der „Clotho" auf der ersten und der „Voluptas" auf der zweiten Berliner Zeichnung und man findet dieselbe anmutige Stellung des fest aufstehenden Standbeines und des leicht eingebogenen, auf den Zehen ruhenden Spielbeines. Charakteristisch für Vischers Weise erscheint mir auch die Drehung des Kopfes in Profilstellung bei vollständiger Wendung des Körpers nach vorne, ferner, daß die Arme und Hände in ihrer Bewegung wie gebunden wirken. Nur zögernd scheinen sie sich vom Körper zu lösen und beinahe schüchtern dünken mich die Gesten der Hand. Man vergleiche hiezu die rechte Hand des „Atropos" mit der linken der Pariser Eurydike. Daß der bärtige Kopf des schlummernden Hercules auf der Berliner Zeichnung echten

(1) Förster, Miniaturen „Dürers" in Fürstenstein und das Wappen Luthers. Schlesiens Vorzeit. N. F. II. Breslau 1902, S. 96.

(2) Abg. Bode, Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIX, 1908, S. 34.

(3) Abg. Bode, a. a. O. S. 35.

(4) Abg. Bode, a. a. O. S. 33.

(5) Abg. Bode, S. 33. Vöge, Die deutschen Bildwerke. 1910, Nr. 537, Taf. X.

Vischer-Charakter hat, ist sofort erkenntlich. Ich verweise hierzu auf die Figur des sitzenden heiligen Sebaldus[1]), auf dem Relief vom Sebaldusgrab, der sich an brennenden Eiszapfen wärmt. An Details erwähne ich die Harfe auf der zweiten Berliner Zeichnung, die vollkommen identisch mit dem Instrument ist, welches die harfenspielende Muse[2]) vom Sebaldusgrab hält. Auch der Springbrunnen mit dem vierfachen Delphinfuß und der gebuckelten Schale führt wohl nicht aus Zufall als Bekrönung die beiden gekrümmten wasserspeienden Fische, die, von einem Pfeile durchstochen, die Vischersche Familienmarke bilden[3]).

(1) Abg. Daun, Peter Vischer und Adam Krafft, 1905, S. 33.
(2) Alexander Mayer, Die Genreplastik von Peter Vischers Sebaldusgrab. Leipzig 1911, Taf. 3.
(3) Vöge, a. a. O., S. 233. Anm. zu Nr. 537.

# REZENSIONEN

## JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Mit 239 Abbildungen auf Tafeln. IX, 80 S. 8°. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1914.

Was in Ägypten einem allgemeinen kunstgeschichtlichen Interesse begegnet, sind seine antiken und seine mohammedanischen Denkmäler. Von den großen Pyramiden bis zu den Bauten der Ptolemäer- und Römerzeit auf Philae, von der Moschee Ibn Tuluns bis zu der in ihrer Alabasterpracht die Zitadelle von Kairo beherrschenden Mehmed Alis erstrecken sich die Erscheinungen, deren überwältigende Wucht die Aufmerksamkeit der Tausende absorbierte, die bis zum Ausbruche des gigantischen Völkerringens unserer Tage alljährlich das Land der Pharaonen bereisten. Die gewaltige Bedeutung, welche die Nekropole der Oase el-Chargeh, die Ausgrabungen der Menasstadt, des Jeremiasklosters von Sakkarah und des Apolloklosters von Bawit für die christliche Archäologie besitzen, der intime Reiz der christlichen Säle des Kairiner Museums und der koptischen Kirchen des Landes war bislange so recht nur in engeren Fachkreisen bekannt und wird dank der in diesen Kreisen noch lange nicht völlig überwundenen romzentrischen Orientierung des Denkens selbst hier keineswegs überall nach Gebühr gewürdigt. Es ist unter diesen Umständen ein ganz hervorragendes Verdienst, das Se. Kgl. Hoheit Herzog Johann Georg zu Sachsen sich erwirbt, indem er das während eines zweimaligen Aufenthaltes in Ägypten, im Dezember 1910 und vom 14. Oktober bis 12. Dezember 1912, von ihm an christlichen Denkmälern Gesehene und Aufgenommene in einer Weise vorführt, die jedermann fesseln muß. Daß dabei vielfach schon anderweitig publizierte Dinge in Betracht kommen, ist selbstverständlich. Aber es war dem fürstlichen Reisenden doch vergönnt, vor allem in den Klöstern der Nitrischen Wüste und im äußersten Süden des Landes hochbedeutende Schätze erstmals zu heben, deren Bekanntgabe seinem Buche die lebhafteste Beachtung auch zünftiger Archäologen und Kunsthistoriker sichern wird.

Mit der den literarischen Arbeiten des hohen Verfassers eigenen Liebenswürdigkeit persönlich frischer und anspruchslos klarer Form behandelt der Text in acht Kapiteln: (S. 1—4) Alexandrien und die Menasstadt; (S. 5—18) Alt-Kairo, Kairo und Sakkarah; (S. 19—42) nach einer von Privatdozent Dr. Karge in Breslau beigesteuerten Übersetzung der Pachomianischen Mönchsregel aus dem Arabischen, die vier noch bestehenden Klöster der Nitrischen Wüste: Deir-Baramus, Deir-es-Suriani, Deir-Amba-Bischoi und Deir-Abu-Makarios; (S. 42—47) das 290 km südlich von Kairo gelegene Deir-Abu-Hennis, zwei Höhlenkapellen der Umgebung von Assiut und das Weiße und Rote Kloster bei Sohag; (S. 48—51) die Nekropole von el-Chargeh; (S. 51—58) die christlichen Monumente von Abydos, Denderah, Luxor und Umgegend; (S. 58—66) diejenigen von Esneh, Assuan und Nubien und (S. 66—76) die von Sr. Kgl. Hoheit für seine Privatsammlung christlicher Kunstdenkmäler in Ägypten gemachten Erwerbungen. Ein sorgfältig gearbeitetes Register (S. 76—80) erschließt bequem den reichen und mannigfaltigen Stoff.

Sein eigenstes Gepräge erhält das Buch aber durch eine zum weitaus größten Teile auf persönlichen Aufnahmen Sr. Kgl. Hoheit beruhende erstklassige Illustration, deren verschwenderischer Reichtum ein Album von nicht weniger als 109 Tafelseiten füllt. Mit Ausschnitten aus den Ruinenfeldern der Menasstadt, von Sakkarah und el-Chargeh, mit stimmungsvollen Gesamt- oder Teilansichten alter Klöster, mit Einblicken in das besonders an Werken der Holzschnitzerei reiche Innere ihrer Kirchen wechseln hier zunächst architektonische Detailaufnahmen. Von Erzeugnissen der Steinplastik sind außer architektonischen Zergliedern auch charakteristische Beispiele koptischer Grabstelen abgebildet. Von aufgenommenen kunstgewerblichen Erzeugnissen verdienen wegen der Seltenheit, mit der man einer Wiedergabe solcher Dinge begegnet, einige gestickte Paramenten (Abb. 23—26) besondere Hervorhebung. Mehr als alles andere ist es endlich das Gebiet der Malerei, dem die Aufnahmen zugute kommen. Von den als bisher fast einziges orientalisches Gegenstück zu den Katakombenmalereien Roms unschätzbaren Fresken in der Nekropole von el-Chargeh (Abb. 131, 139—124), für die man nun nicht mehr ausschließlich auf das nicht überall leicht erhältliche Werk von W. de Bock und C. M. Kaufmanns keine selbständigen Abbildungen bringende Skizze über „Ein altchristliches Pompeji in der Libyschen Wüste" angewiesen ist, führt hier eine fortlaufende Reihe hochinteressanter Denkmäler bis zu jungen koptischen Tafelbildern herab (vgl. Abb. 33, 222 f.). Hervorzuheben sind namentlich die Freskenreste aus dem mittleren

und oberen Niltale. Die beiden Kapellen bei Assiut, die Kirche des Weißen Klosters, ein Wüstenkloster des Erzengels Michael bei Kamule, Deir-el-Fachuri bei Esneh, das Simeonskloster bei Assuan und die in christliche Kultstätten umgewandelt gewesenen Räume nubischer Tempel weisen eine Summe einschlägiger Denkmäler auf, die, wenn auch nicht an Umfang und Güte des Erhaltungszustandes, so doch an innerer Bedeutung ebenbürtig neben den Freskenschmuck mittelalterlicher Höhlenkirchen Kleinasiens tritt. In dankenswerter Weise wurde auch die zunächst vorläufig in verschiedenen Zeitschriften erfolgte Publikation einzelner besonders wertvoller Stücke wiederholt: der als Beispiele syrischer Wandmalerei nicht nur auf ägyptischem Boden einzig dastehenden Apsisgemälde etwa des 10. bezw. — in einer Unterschicht — des 8. Jahrhunderts in der Hauptkirche des Deir-es-Suriani (Abb. 56—58), der Malereien in den beiden Kapellen bei Assiut (Abb. 113 f.), der Miniaturen einer in Deir-Abu-Sefein aufbewahrten koptischen Handschrift der neutestamentlichen Briefe und der Apostelgeschichte vom Jahre 1289 (Abb. 34—36), zweier auf Holz gemalter Köpfe aus Deir-Abu-Makarios (Abb. 225 f.), und eines Rauchfasses mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu (Abb. 232 f.), das zu einer umfangreichen Gruppe gleichartiger Denkmäler palästinensischer Herkunft gehört, die nach einer sorgfältigen Spezialbearbeitung nachgerade schreit.

Die Aufnahmen sind teilweise in ganz hervorragendem Maße gelungen. Weit seltener hat ihre Klarheit unter einer ungenügenden Genauigkeit der Einstellung oder einer Erschütterung des Apparates gelitten. Die Reproduktion hat sichtlich überall geboten, was nur irgend aus dem Negativ herauszuholen war. Wenn dies vielfach noch immer weniger blieb, als man wünschen möchte, so liegt das meist an dem Erhaltungszustand der dargestellten Objekte. Namentlich ist dies leider bei den Fresken aus Oberägypten und im höchsten Grade bei denjenigen einer Nebenkirche in Deir-Abu-Makarios (Abb. 90—95) der Fall. Auch konnten, wie man aus den deshalb doppelt wertvollen Angaben des Textes (S. 56, 59, 61 f., 68 f.) ersieht, von dem doch recht umfangreichen Material im Michaelskloster bei Kamule, in Deir-el-Fachuri, im Simeonskloster bei Assuan und in den nubischen Tempeln von Kalabsche und es-Sebua nur verhältnismäßig wenige Stichproben geboten werden. Überhaupt dürfen wir, dankbar seiner Gabe uns freuend, mit dem hohen Verfasser nicht über das rechten, was wir etwa gerne von ihm noch mehr erhalten hätten. Bawit hat er anscheinend gar nicht besucht, und aus der auch im Text (S. 57) auffallend kurz behandelten, ältesten Kirche Alt-Kairos, aus Abu Sargah, bringt auch er nicht eine photographische Aufnahme der hochwichtigen Olivenholzreliefs, deren man statt der auf Zeichnungen beruhenden Abbildungen bei Butler, Ancient Coptic Churches dringend benötigte.

Verzichtet ist im Text auch fast vollständig auf ein Anschneiden der kunsthistorischen Probleme, vor welche die Monumente uns stellen. Nur auf syrische Beeinflussung der koptischen Malerei wird verschiedentlich und wohl durchweg mit Recht hingewiesen. Man wird diese weise Selbstbeschränkung nur durchaus zu billigen vermögen. Mit einigen schönen Worten ist jenen Problemen gegenüber, in deren Mitte beherrschend immer wieder das eine durch die Frage: Orient oder Rom? bezeichnete steht, doch weniger als nichts getan, und zu einer Vertiefung in sie fehlte in dem liebenswürdigen Reisebuche der notwendige Raum. Wer aber zu sehen vermag, wo und wie Probleme liegen, und sie im gegebenen Falle nicht geflissentlich übersehen will, der bedarf keines Kommentars, wenn ihm Dinge vorgelegt werden wie die wunderbaren Stuckornamente in der Hauptkirche des Deir-es-Suriani (Abb. 62—75), auf deren Bedeutung Strzygowski schon im Jahre 1901 aufmerksam machte, wie die Innenarchitektur der Kirche des Roten Klosters (Abb. 128 f.), die mich aufs lebhafteste an die Ruinen eines herrlichen römischen Fontänenbaues im transjordanischen Gerasa erinnert, oder wie die mit ihrer großen Geste noch über derjenigen des Apsismosaiks von S. Cosma e Damiano in Rom stehende Christusgestalt in dem nubischen Tempel von Gebel-Adda (Abb. 218 f.).

Selbst in Einzelheiten gibt das prächtige Buch nur selten zu Ergänzungen oder Korrekturen Veranlassung. Auf Grund meiner eigenen Durchwanderung der Kirchen Alt-Kairos im August 1905 vermisse ich bei der Barbarakirche, die damals ihres Daches noch nicht entbehrte, (S. 9) die Erwähnung einer allerdings nur Ornamentales bietenden reichgeschnitzten Sanktuariumstüre, die mir das Schönste in ihrer Art zu sein schien, was ich in jenen Kirchen sah, bei Deir-Mari-Mina (S. 13) eine Hervorhebung der in Abb. 40 verschwommen sichtbaren nicht musivischen Hauptplatte des Ambons, die für die persisch-islamische Beeinflussung späterer Koptenkunst bezeichnend ist. Das S. 5 als „Brotvermehrung" gedeutete Olivenholzrelief in Abu-Sargah stellt vielmehr das Abendmahl dar und ist einigermaßen verwandt mit den entsprechenden Darstellungen einer arme-

nischen Miniaturenhandschrift in Etschmiadzin vom Jahre 1057 (Macler, Miniatures arméniennes Pl. XI, Fig. 22) und des illustrierten syrischen Evangelistars im jakobitischen Kloster in Jerusalem vom Jahre 1221/22. Was S. 14 „als die Kommunion des Judas Ischariot" bezeichnet wird, ist eine Erfassung des Augenblicks der Verratsvorhersage nach Joh. 13, 21—27, wo Christus den Verräter kenntlich macht, indem er ihm den eingetauchten Bissen darreicht. Die eingelegten Türen in Deir-es-Suriani werden S. 35 sicher unrichtig auf 928 und 940 datiert. Strzygowski hat sie Oriens Christianus I (1901) S. 368 auf Grund meiner Lesung einer Durchpausung der betreffenden Inschriften auf 913/14 bzw. 926/27 angesetzt und ich muß meine Lesung für durchaus zuverlässig halten. Auch passen nur zu ihr, nicht zu dem späteren Ansatz, die Regierungszeiten der in den Inschriften genannten syrisch-jakobitischen und koptischen Patriarchen. An Druckfehlern ist mir nur S. 14 Deir-Bablus statt Deir-Bablun und S. 16 ein auch in das Register (S. 77) übergegangenes Hareb-el-Rum statt des in der Unterschrift von Abb. 42 richtig stehenden Haret-el-Rum aufgefallen.

Alles in allem muß gesagt werden, daß Herzog Johann Georg hier in noch höherem Grade als in der Schrift über das Sinaikloster und in seinen nordsyrischen Tagebuchblättern einen reichen Stoff von größter kunstwissenschaftlicher Bedeutung ganz ausgezeichnet vorgeführt hat. Er darf des aufrichtigsten Dankes aller derjenigen gewiß sein, welchen es Ernst damit ist, in der Frage nach der Stellung des Orients im Gesamtrahmen der christlichen Kunstgeschichte zur Wahrheit und Klarheit durchdringen zu wollen.

A. Baumstark.

## Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des großh. Museums zu Weimar — 2. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft — Herausgegeben von Hans v. d. Gabelentz. Frankfurt a. M. 1913. A. Voigtländer-Tetzner.

Die Prestel-Gesellschaft hat ihre dankbare Aufgabe, Zeichnungen aus den reichen Beständen des großh. Museums in Weimar zu publizieren, gefördert und eine zweite Serie mit 30 Nachbildungen herausgegeben. Die Auswahl ist noch glücklicher als für die erste Serie, deren Inhalt ich an dieser Stelle notiert habe. Eine Aufzählung der Blätter wird wieder willkommen sein. Bedauerlich erscheint, daß der Mappe keinerlei Text beigegeben ist. In einigen Fällen wäre eine Begründung der Autorbestimmung doch erwünscht.

1. Baldung Grien, Entwurf einer Wappenscheibe, relativ derb und früh (um 1510). Ohne Signatur, aber mit einigen gesicherten Arbeiten B.' in Coburg zusammengehend. Bei Térey nicht abgebildet. Über die Gruppe der B.-schen Wappenzeichnungen hat Stianny 1895 in den Veröffentlichungen der k. k. heraldischen Gesellschaft „Adler" ausführlich gesprochen.
2. Meister B. B., Bildnis des „Uoz von Woerd", datiert 1515. Zu vergleichen sind die mit derselben problematischen Signatur versehenen Porträts im Berliner Kabinett. Diese Zeichnung ist von geringer Qualität.
3. G. Breu, Luna, Entwurf zu einer Glasscheibe (Planetenfolge). Das Blatt ist eine schwache Kopie, wie viele nach des Meisters Zeichnungen erhalten sind.
4. Lucas Cranach d. Ält., Martyrium des hl. Julian. Echt, um 1520. Die Signatur (in früher Form) falsch.
5. Anton Graff, Selbstbildnis in hohem Alter, nur der Kopf.
6. A. R. Mengs, Die Geburt Christi. Inspiriert von Correggio.
7. Oberdeutscher Meister um 1480, Wappenscheibe mit dem Ev. Johannes. Schwäbisch wohl und von ziemlich geringer Qualität.
8. Deutscher Meister um 1510, Kopf eines alten Mannes. Zu spät angesetzt. Vortreffliche nürnbergische Arbeit, gewiß nicht nach 1490.
9. Boucher, Liegende Venus. Ausgezeichnete, sorgfältig durchgebildete Arbeit.
10. J. B. Greuze, Kopf einer älteren Frau.
11. Sulleyras, Brustbild eines alten Mannes. Ich kann die Meisterbestimmung nicht kontrollieren.
12. B. Poccetti, Musikalische Unterhaltung. Echt bezeichnet.
13. Baroccio, Die Verzückung des hl. Franz. Die Komposition des Bildes in Urbino, aber schwerlich eine Originalzeichnung. Dank den Bemühungen Schmarsows ist die gewaltige Masse der Baroccio-Studien in den letzten Jahren bekannt geworden, und ein Maßstab ist gewonnen, dem dies Blatt in Weimar nicht entspricht, B. zeichnet weit sicherer und meisterlicher.

14. Andoca Boscoli, Bacchanal. Echt signiert.
15. Antonio Canale, Venezianische Ansicht. Recht trocken und schwach, aber vielleicht dennoch echt.
16. Annibale Carracci, Studienkopf eines jugendlichen Mannes. Vermutlich richtig bestimmt.
17. Andries Both, Gruppe von Bauern. Echt signiert und mit der Ortsbezeichnung Rouen.
18. Jan de Bray, Lesendes Mädchen. Echt signiert, zart und anmutig, wie von Vermeer angeregt.
19. v. Dyck, Das Pfingstwunder. Ganz früh, genialisch und äußerst pathetisch.
20. Adam van Noort, Kostümstudie. Ich weiß nicht, worauf die Bestimmung beruht.
21. Rembrandt, Der barmherzige Samariter. Nr. 519 in Hofstede's Katalog.
22. Derselbe, Christus am Kreuz. Nr. 520 in Hofstede's Katalog.
23. Derselbe, Lesender Apostel. Früh, um 1630, energisch durchgeführt. Nr. 521 in Hofstede's Katalog.
24. Derselbe, Frau im Bett. Nr. 527 in Hofstede's Katalog.
25. Rembrandt-Schule, Maleratelier. Das sehr schwache Blatt scheint eine Kopie zu sein.
26. Renesse, Ein König Geschenke empfangend. Echt signiert.
27. Dick Vellert, Die Geburt Mariae. Entwurf für eine runde Glasscheibe. Vortreffliche in Glücks bekanntem Aufsatz über D. V. berücksichtigte Zeichnung.
28. Vermeer, Sitzende Magd. Die nur auf Grund einer sonderbaren Signatur erfolgte Bestimmung ist verfehlt. Die unerhebliche Zeichnung rührt wohl von Bega her.
29. Sebastian Vrancx, Der Winter.
30. Altniederländischer Meister, Maria aus einer Verkündigung. Die sorgfältig in Silberstift ausgeführte Zeichnung ist dem Gemälde Rogers in P. Morgans Sammlung (früher Sammlungen Ashburnham und R. Kann) entnommen. Der Zeichner ist vielleicht jener Roger-Nachfolger, der die kleine Verkündigung im Museo nationale zu Florenz geschaffen hat, die eine Kopie der großen Roger-Tafel ist.

Die Nachbildungen, die Frisch in Berlin ausgeführt hat, zeigen die oft gerühmte Vollkommenheit, mit der diese Firma solche Aufgaben zu lösen pflegt. Friedländer.

## HEINRICH RÖTTINGER, Die Holzschnitte des Georg Pencz. Mit 28 Abbildungen auf 24 Tafeln und 15 Abbildungen im Text. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1914. 28 M.

Röttingers ungemein sorgfältige und vorsichtige Arbeit bedeutet eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis des deutschen Holzschnittes der Reformationszeit. Der springende Punkt ist die Behauptung, daß ein nicht gerade künstlerisch überragender, aber doch recht tüchtiger und bemerkenswerter Holzschnittzeichner niemand anders sein kann als der uns längst nach Namen und Lebensgeschichte wohlbekannte Maler und Kupferstecher Pencz. Hiervon hat mich Röttingers Beweisführung durchaus überzeugt, und auch seine Stellungnahme zu der zuerst von Friedländer behaupteten Identität des Monogrammisten I. B. mit dem Nürnberger Stecher bringt manche neue Beobachtungen. 40 Holzschnitte werden Pencz zugeschrieben; mit Freude bemerkt man darunter einige recht unangenehme sogenannte Kreuze aus der Holzschnittkunde, die, bisher von einem Zeichner zum andern abgeschoben, endlich glücklich und vor allem auch richtig unter Dach und Fach gekommen sind, wie die neun Musen und die Ehrenpforte. Ebenso erfreulich ist es, wenn das Werk Behams sich dabei von einigen zu unrecht erfolgten Zuweisungen reinigt, wie z. B. von der Planetenfolge und Aktaeonsjagd. Für die neue Benennung ist mit Recht in erster Linie der Vergleich mit den Stichen bestimmend gewesen, denn die beiden einzigen monogrammierten Schnitte, ein großer Kopf und eine späte Darstellung aus der Tierfabel, bieten so gut wie gar keine Vergleichspunkte. Manchmal fällt die Entscheidung über die Zuweisung nicht leicht, aber gerade die beiden Riviusschnitte, die auf den ersten Blick so fremd anmuten, sind m. E. sicher am richtigen Platze. Dagegen habe ich bei den Dambrettsteinen R. 27—31 starke Bedenken; sie scheinen mir zu nervig und kräftig gezeichnet für den immer etwas schwächlichen und glatten Pencz, und vollends gar das Liebespaar R. 20 kann doch wohl nur von Beham selbst herrühren. Der Faltenwurf scheint hier viel größer und plastischer gesehen; im übrigen beachte man die gerade bei Beham immer wiederkehrende Hutform des Mannes, den Rockbesatz des Mädchens (verglichen mit der undeutlichen Wiedergabe bei R. 18 und 19), die unruhigen Linien des Mantelsaumes. — Nun noch einige Bemerkungen zu einzelnen Zuweisungen.

R. 2. Ehebrecherbrücke. Ich sehe recht keinen Grund, warum Röttinger so lebhaft die Möglichkeit bestreitet, der uns in zwei späten Abdrucken erhaltene Schnitt sei Kopie, was ich nach dem ganzen Eindruck für zweifellos halte; vgl. besonders die Hände und Gesichter und die tote, leere Zeichenweise.

12. Hier wäre eine verkleinerte, gleichseitige geringe Kopie zu erwähnen; die Krone hat darauf nur 3 Zinken (statt 4), der rechte Flügel der „Nachred" berührt die Einf. 78 × 64 mm. Holzstock in der Sammlung Derschau im Berliner Kupferstichkabinett, Band G, Blatt 26. Vermutlich vom Drucke Merkels Goetze 64 d—f.

14. Geringe, späte, gleichseitige Kopie ohne den Hintergrund, 93 × 70 mm, (erneute) Einfassungslinie, vermutlich vom Drucke Merkels Goetze 62 d und e. Derschaustock G 27 b.

20. M. E. Beham, vgl. oben.

21. Der Typendruck unten zeigt, daß die Darstellung zur Folge der Hochzeitstänzer gehört, für die demnach ebenfalls die Datierung 1531 sich ergibt, die Röttinger S. 29 auch aus anderen Gründen herleitet.

27—31. M. E. eher Beham wie Pencz. Die bei 29 erwähnte Kopie aus dem Verlage Hofers ist wohl die in Hirths Kulturgeschichtlichem Bilderbuch II 698 abgebildete. Zu den Bildnissen des Großtürken und seiner Gemahlin bilden wohl die großen Schnitte Pseudo-Behams in Gotha (Xyl. I 315 und 316) die Vorlagen.

35. Eine verkleinerte gegenseitige Kopie aus dem Verlage Merkels (75×65 mm) erwähnt schon Dodgson Cat. I 495 bei 9.

40. Das Monogramm auf dem Sitze des protokollierenden Hasen entspricht, der Abbildung nach zu urteilen, gegenseitig etwa dem Monogramm Heller (Dürer) S. 831.

Zuletzt möchte ich noch einen Schnitt erwähnen, den Röttinger nicht beschreibt, der mir aber sicher von der gleichen Hand zu sein scheint: das Bildnis des Wiedertäufer-Königs Jan van Leiden in Gotha, Xyl. I 257; 280×238 mm. Die Gesichtszüge selbst sind nach dem Originale Aldegrevers im British Museum kopiert, die Tracht ist frei umgebildet und verändert. Man vergleiche etwa die ähnliche Linienführung im Gesichte des Klaffers R. 36, das dünne Rankenornament am Kragenbesatze mit der Ehrenpforte oder dem Rahmen der Planetenbilder R. 4—11, die an Beham erinnernde Wiedergabe der Ohrmuschel und der Schleifen R. 35, und die Gesichtsbildung des Ezechias von der Ehrenpforte. Der Schnitt ist wiedergegeben in meiner Studie über die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever, Straßburg 1907, Tafel VII (zu S. 37). Danach würde das auch vereinzelt in Drucken Guldenmunds vorkommende, an sich unbedeutende Wappen des Königs ebenfalls Pencz zuzuschreiben sein.

Hoffentlich folgen bald noch weitere gleich ergebnisreiche Arbeiten Röttingers über die übrigen anonymen Holzschnittzeichner Nürnbergs aus demselben Kreise! Geisberg.

## H. W. SINGER, Das graphische Werk des Malerradierers Paul Herrmann. Kunstverlag und Antiquariat von Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau 1914. (M. 30,—.) H. W. SINGER, Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde und Sammler. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, 1914. (M. 28,—.)

Wer einen vielbändigen „Peintre-Graveur" schreibt, kann seine Sonne gleichmäßig scheinen lassen über Gerechte und Ungerechte. Die Ehre großer und schön ausgestatteter Sonderkataloge erwies man aber in der Regel nur den Künstlern, denen ihr Werk durch seine Vortrefflichkeit oder doch mindestens durch seine historische Bedeutung eine besondere Stellung anwies. Paul Herrmann-Henri Héran gehört nun zu keiner der beiden Gattungen, und so läßt sich denn dieses Katalogunternehmen nur mit der Rücksicht auf die Verehrer, vor allem auf die Sammler Herrmannscher Kunst rechtfertigen, wodurch es dann freilich auf den Rang einer inneren Angelegenheit der Herrmann-Gemeinde zurücksinkt. Das muß festgestellt werden, weil Singers Einleitung das Niveau verschiebt. Er ist noch durchaus Biograph alten Schlages, dem sich bei der dauernden nahen Betrachtung des Objektes schließlich der Maßstab verändert, und dem die menschlich-liebenswürdigen, im engen Kreise wirksamen Tugenden zu genialen, weithin wirkenden Fähigkeiten werden. Die Einleitung des Herrmann-Kataloges gibt — nebenbei bemerkt in recht mäßigem Deutsch — viel zu viel Anekdotisches ohne weitere Bedeutung, sehr temperamentvolle, aber allzu persönliche und reichlich anfechtbare Bemerkungen über Kunstangelegenheiten überhaupt, die man um so verwunderter liest, als die Bedeutung des besprochenen Werkes durchaus keine Untersuchungen rechtfertigt, die über den Einzelfall hinausgehen.

Immerhin würde der Herrmann-Sammler, dem man ja dieselbe Verliebtheit in sein Objekt zutrauen darf wie dem Verfasser, das Buch dankbar empfangen, das ja auch für ihn recht eigent-

lich geschrieben ist. Kommt doch für ihn als wichtigstes der Katalog in Betracht, der alles nur irgend Erreichbare verzeichnet, auch die nur durch Überlieferung, etwa durch Anzeigen im Centaure, oder durch die Erinnerung des Künstlers bezeugten Blätter. Ein solcher Katalog kann dem ernsthaften Sammler ein unschätzbares Hilfsmittel sein, vorausgesetzt natürlich, daß er verläßlich ist. Aber gerade da habe ich gelinde Zweifel. Meine Kontrolle ist nicht sehr weit gegangen. Mir waren im ganzen nur 41 Blätter zugänglich, davon 36 nur unter Glas und Rahmen, worunter die Genauigkeit der Prüfung, namentlich was die Maße angeht, natürlich litt. Immerhin erwies schon diese Stichprobe, daß bei 21 dieser 41 Blätter gegen die Angaben Singers Einspruch zu erheben ist. Bei 13 Nummern habe ich erhebliche Fehler feststellen müssen, in den übrigen Fällen handelt es sich um nicht so gewichtige Irrtümer, die aber alle geeignet sind, Zweifel an der Identität der Blätter, bzw. des Zustandes zu erregen. Ich beschränke mich auf die Anführung der 13 wichtigsten Fehler.

Von den als „Unbezeichnet" aufgeführten Blättern sind zwei bezeichnet. Nr. 60 unten rechts am Rande, unter dem Seerosenblatt in weiß: Henri Héran, Nr. 136 links unten mit dem Monogramm P. H. im Kreis in Rot. Dafür fehlt im Katalog bei den Nummern 105, 143 und 175 die Angabe: Unbezeichnet. Weiter sind einige falsche Beschreibungen zu erwähnen. Auf Nr. 178 sind vier Stufen zu sehen, nicht drei, auf Nr. 174 ebenfalls vier Bäume statt drei. Bei Nr. 161, I fehlt in der Beschreibung die Erwähnung der Spiegelschrift rechts neben dem Schatten unterm Hut, die sogar auf dem Klischee zu sehen ist, bei Nr. 26 sind die gleichfalls in der Abbildung deutlich erkennbaren ausgedehnten Kaltnadelarbeiten in und am Ohr, an Nasenrücken, Augenhöhlenknochen und Schläfen gleichfalls unerwähnt geblieben. Auf Nr. 84 ist der Himmel durchaus nicht weiß gelassen, vielmehr von Streifen und Flecken belebt, wovon gleichfalls selbst die schlechte Abbildung überzeugen kann, Nr. 106 hat außer den angegebenen Farben auch noch gelb und auf Nr. 167 ist die Vase für mich unauffindbar gewesen. Schließlich ist noch bei Nr. 19 das Breitenmaß um 10 cm zu hoch, die Auflagenzahl um zwölf Stück zu niedrig angegeben. Ist so der Wert des Textes nicht unbestreitbar, so ist die Ausstattung des Buches mit Abbildungen auch nicht gerade geeignet, dem Besitzer über diesen Mangel hinwegzuhelfen. Bei allen Abbildungen, wo die einfache Strichätzung nicht genügte, sind die Reproduktionen so unzulänglich, daß sie höchstens als Gedächtnishilfen für den in Betracht kommen, der die Blätter sehr genau kennt. In manchen Fällen genügen sie nicht einmal, um den gewiß nicht minutiösen Beschreibungen des Kataloges zu folgen. Dazu kommen noch solche Wunderlichkeiten, wie daß bei den Nrn. 133 und 161 verschiedene Zustände desselben Blattes verschieden groß abgebildet sind, was namentlich bei Nr. 133 unbegreiflich ist, weil hier der endgültige Zustand mit den vielen kleinen Figuren im Vordergrund viel kleiner gegeben ist als der frühere mit seinem leeren Vordergrund.

Das Vorbild für den Herrmannkatalog hätte auf buchtechnischem Gebiete das Seemannsche Verlagswerk abgeben können. In geschmackvoll einfachem Einband erhält man ein groß und klar gedrucktes, mit 350 vorzüglichen Abbildungen geschmücktes Werk, an dem man höchstens bedauert, daß diese prachtvolle Illustration die Verwendung von glänzendem Papier auch für den Text nötig machte. Und für diesen Text wurde ein Mann gewonnen, der wie wenige imstande ist, das ganze Gebiet der modernen Graphik zu übersehen, dem dank seiner amtlichen Stellung wohl fast jedes Blatt des letzten Vierteljahrhunderts zu Gesicht gekommen ist. So konnte ein Buch zustande kommen, das die vielen Liebhaber und Sammler moderner Graphik entzücken und belehren durfte.

Wer wie ich das Buch mit solchen Erwartungen in die Hand genommen hat, wird bitter enttäuscht worden sein. Namentlich, wenn er nach dem Titel und dem Text der Verlagsanzeigen eine Geschichte der modernen Graphik zu finden hofften. Gleich die Vorrede belehrt darüber, daß der Band „weder ein abschließendes Urteil noch eine wohlüberlegte Geschichte der graphischen Künste" geben, noch sich „in klassische Formen kleiden" wolle. Man fragt sich vergeblich, was denn nun der Zweck des Buches sei, wird auch nicht ausdrücklich darüber belehrt, merkt indessen doch nach einigen Seiten, daß es sich um eine Anleitung zum Sammeln handelt. Auch eine solche hätte ja nun ihre Berechtigung, wenigstens wenn die Anleitung wirklich darin bestünde, daß der Verfasser dem Leser, wie der Verlag behauptet, das Qualitätsgefühl stärkt. Davon ist aber keine Rede, denn auf Untersuchungen oder auch nur auf Darlegungen, die solchen Nutzen haben könnten, läßt sich der Verfasser nur sehr ausnahmsweise ein, und was an allgemeinen Kunstbetrachtungen und Lehrsätzen im Buche steht, ist fast ausnahmslos bedenklich anfechtbar. Die Anleitung zum

Sammeln besteht vielmehr darin, daß Singer diejenigen Blätter eines jeden Meisters namhaft macht, die der Sammler nach seiner Meinung zu erwerben hat. Und das geschieht in einer so peinlich überheblichen diktatorischen Form, als sei es undenkbar und auch ganz unzulässig, daß es außer den Urteilen Singers auch noch andere geben könnte, die einige Berechtigung haben. Ich meinerseits muß sagen, daß ich recht häufig zum Widerspruch geneigt bin, und ich glaube es wird noch mehr Leute geben, die die emphatischen Lobeserhebungen mittlerer Geister, wie Orlik und Kappstein, doppelt unberechtigt finden werden in einem Buche, in dem der Name Hermann Strucks nur in der Vorrede genannt und von den meisten der Jüngeren, z. B. von Erna Frank, Großmann u. a. überhaupt nicht gesprochen wird. Auch der umfangreiche Aufmarsch freundlich dilettierender Dresdner Damen erweckt Staunen in diesem Buche, das vom Sammeln Delacroixscher Blätter nur abzuraten weiß, und Munch als unfähigen Stümper abtut. Und daß der Verfasser bekennt, von Moreau, Marillier und Eisen keine Fäden zur Gegenwart spinnen zu können, ist auch nicht gerade sehr geeignet, den Respekt vor seinen kunstwissenschaftlichen Fähigkeiten zu erhöhen. Vielleicht wird sich Singer damit verteidigen wollen, daß man über Qualitäten verschiedener Meinung sein könne. Dann bliebe aber immer noch der merkwürdige Umstand zu erklären, daß er selbst über die gleichen Qualitäten nicht immer derselben Meinung ist. Widersprüche in der Beurteilung der Art und des Wertes eines Künstlers an verschiedenen Stellen des Buches sind durchaus nicht selten, auch das nicht, daß die Abbildung gerade das Blatt zeigt, das der Verfasser im Text als weniger gut beiseite geschoben hat. Zudem macht sich natürlich auch hier das Biographenfieber bemerkbar, das die Einleitung zum Herrmannkatalog verdarb. Im Laufe der Auseinandersetzung steigert sich die Tonstärke vom durchaus berechtigten Mezzoforte häufig genug zum rauschenden und verwunderlichen Fortissimo, so daß schließlich zwischen den Tönen, in denen von Whistler und von Mc Laughlan geredet wird, kaum noch ein Unterschied besteht, und das Prädikat sehr gut die zweite Qualität bezeichnet.

Ebenso anfechtbar wie die einzelnen Ergebnisse der Untersuchung ist die Anordnung, in der sie dargeboten werden. Singer scheint das ab und zu auch einmal gefühlt zu haben, wenigstens gibt er an einer Stelle unumwunden zu, daß die Leute, die in diesem Kapitel behandelt werden, ebensogut im vorigen stehen könnten. Der Leser wird das noch an mehreren anderen Stellen finden. Denn das Prinzip der nationalen und lokalen Zugehörigkeit, nach dem Singer die Einordnung vornimmt, bringt gelegentlich tolle Dinge zustande. Whistler steht z. B. in dem Kapitel Amerika. Da das englische Kapitel (nebenbei bemerkt das beste im Buche) vorhergeht, so wird bei all den jüngeren Engländern, die ohne seine Kunst nicht denkbar sind, deren Einfluß festgestellt, ehe man von dieser Kunst selbst auch nur ein Wort erfährt. Ebenso steht Wenban, der unbedingt nach Deutschland, und sogar ausschließlich nach München gehört, im amerikanischen Kapitel wie Pilatus im Credo. Auch in Deutschland bringt die Einteilungsmethode manche Wunderlichkeiten hervor. Künstler, die so wenig miteinander zu tun haben, wie Boehle (dessen Ablehnung eine der wenigen Freuden im Buche ist) und Jungnickel, stehen nebeneinander als „Einige Westdeutsche", Gleichen-Rußwurm, L. v. Hofmann, Ingwer Paulsen, Alexander Olbricht und Adolf Schinnerer bilden das Kapitel „Einige Mitteldeutsche", und Kalkreuth wird zwar im Kapitel Hamburg besprochen, aber mit Carlos Grethe bei den Karlsruhern eingereiht, weil er einmal deren Akademie angehörte.

Von diesem Carlos Grethe sagt Singer: „das ist nun schon der zweite große Künstler, der mir, wenn ich mich so ausdrücken darf, unter der Feder gestorben ist." Ich weiß nicht, ob Singer den Anklang an die Redensart vom Tode unterm Messer des Chirurgen beabsichtigt hat, auch nicht, ob der Verlag solche Stellen meinte, als er in seiner Anzeige dem Buche als besonderen Vorzug nachrühmte, daß es „mit einem oft geradezu lustigen Temperament geschrieben ist, daß der Verfasser nicht streng methodisch vorgeht, sondern plötzlich interessante Anekdoten einstreut oder Hiebe austeilt". Das aber weiß ich mit aller Bestimmtheit, daß mir noch niemals ein Buch vorgekommen ist, in dem es so von Verstößen gegen alle Lehrsätze der Grammatik wimmelte, von den einfachsten Kasusregeln bis zu den verwickelteren Vorschriften der Satzlehre. Sogar die primitivsten Gesetze der Logik bleiben gelegentlich unbeachtet. Selbst wenn man annimmt, daß der Verfasser sein Manuskript nach der ersten flüchtigsten Niederschrift nie wieder angesehen, und vom Druckwerk niemals eine Korrektur gelesen hat, bleibt es unbegreiflich, daß es jemand gibt, einen deutschen Professor, einen Mann, der den Anspruch erhebt als Schriftsteller und sogar als Erzieher des Publikums zu gelten, einen strengen Richter endlich, der keinen als Dichter anerkennen will, „er möge sich noch so sehr als berufen hinstellen wollen,

wenn er noch mit der Grammatik in Fehde liegt", daß es, sage ich, einen solchen Mann gibt, dem auch in der flüchtigsten vorläufigsten Niederschrift solche Satz- und Wortgebilde aus der Feder laufen. Man wird mir das vielleicht nicht glauben wollen. Nun, meine Notizen — sie umfassen zehn Quartseiten — stehen jedem zur Einsicht offen. Hier müssen drei Musterbeispiele genügen. Erstens das schöne Wort von den „deutschfressenden Franzosen", dann der Satz, daß Cameron „seine breite flächige Sprache auf der Grundsäule der Linie aufbaut" und endlich der andere, der lautet; „wenn man die Natur in eine Sprache auszudrücken sucht, die von der Farbe absieht". — Man kann eine Zitrone in ein Glas ausdrücken, aber die Natur in eine Sprache? Und eine Sprache, die von der Farbe absieht . . Wie schade, daß weder Schopenhauer noch Gustav Wustmann dieses Buch erleben durften!

Der Verlag hat seine Mühe und Freigebigkeit an ein untaugliches Objekt verschwendet. Ein großer Aufwand, schmählich! ist vertan.

H. Friedeberger.

## BENNO GEIGER, Alessandro Magnasco. Im Verlag von Paul Cassirer. Berlin, 1914.

Der Wert dieser für die Wissenschaft wichtigen Veröffentlichung hängt nicht von dem Erfolg ab, den die Magnasco-Ausstellung bei ihrer Rundreise durch Deutschland gehabt hat. Auch unabhängig von allen händlerisch-spekulativen Interessen, die sich vielleicht an die Entdeckung dieses Genueser Malers geknüpft haben, wird Magnasco als Persönlichkeit und Ausdruck eines bestimmten Zeitgefühles immer den ihm zukommenden hohen Rang innerhalb der italienischen Kunstgeschichte — ja man kann unbedenklich sagen — innerhalb der Barockkunst schlechthin behaupten. Dabei ist es gleichgültig, ob man das Künstlerwerk mit seinen großartig flackernden Akzenten, dem malerischen Ungestüm seines Gefühles für sich oder im Sinne der von hier aus ansetzenden wichtigen Verbindungslinien zu Rizzi oder gar Tiepolo wertet; die Tatsache, daß es dem Spürsinn Geigers gelungen ist, das ganze Schaffen Magnascos klarzulegen und in dieser vor allem bildlich reich ausgestatteten Publikation zu vereinigen, ist ein nicht geringes und ein nicht dankbar genug anzuerkennendes Verdienst.

Die wissenschaftliche Arbeit des Herausgebers erschöpft sich zumeist in den überaus aufschlußreichen Anmerkungen, die ebenso von der Belesenheit des Verfassers in den zeitgenössischen archivalischen Dokumenten wie von seiner stilkritischen Methode künden, die das sehr umfangreiche Künstlerwerk zeitlich und motivisch neugegliedert hat.

Daß die erste Lebensbeschreibung des Künstlers vom Jahre 1769, die Carlo Giuseppe Ratti also zwanzig Jahre nach dem Tode Magnascos verfaßte, im italienischen Originaltext der Veröffentlichung vorangestellt ist, muß besonders hervorgehoben werden, weil gerade diese Schilderung eines Zeitgenossen für das Empfinden des Barocks ungemein vielsagend ist.

Der Verlag, der das Verdienst hatte, in seinem Berliner Kunstsalon Magnascos Werke zum ersten Male in einer Sonderausstellung vorzuführen, hat auch der Publikation alle die buchtechnische Sorgfalt zugewendet, die der Bedeutung dieses interessanten Künstlerlebens entspricht.

Biermann.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 1:

EDM. WILH. BRAUN-Troppau, Kleine Beiträge zur Geschichte der deutschen Fayencefabriken im 18. Jahrhundert. (15 Abb.)

J. v. DERSCHAU, Tiepolos Schlachtenbilder in Wiener Privatbesitz. (5 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 2:

MAX LEHRS, Alexander Hummel und Max Klinger. (1 Originalradierung von Max Klinger, 1 Tafel u. 19 Abb.)

Heft 3:

HANS MACKOWSKY, Schadows Napoleonkarikaturen. (12 Abb.)

GUSTAV PAULI, Die Bildnisse von Dürers Gattin. (12 Abb.)

MAX SELIGER, Otto Greiners Porträt des Professors Meurer. (1 Orig.-Lithographie.)

FRANZ RIEFFEL, Zu Peter Halms 60. Geburtstage. (1 Taf., 3 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 3:

KARL SCHEFFLER, Kunstgespräche im Kriege. I. (Mit 6 Orig.-Lithographien von Max Liebermann.)

EMIL WALDMANN, Krieg und Schlacht in der Kunst. I. (8 Abb.)

WALDEMAR RÖSLER, Ein Feldpostbrief. (Mit 6 Zeichnungen.)

MAX BECKMANN, Feldpostbriefe aus Ostpreußen. (Mit 10 Zeichnungen.)

Heft 4:

KARL SCHEFFLER, Kunstgespräche im Kriege. II.

EMIL WALDMANN, Krieg und Schlacht in der Kunst. II. (11 Abb.)

ALFRED WALTER HEYMEL, Der Tag von Charleroi. (Mit 8 Illustrationen von W. Klemm.)

KARL SCHNAASE, Brügge und Ypern. (4 Abb.)

WALDEMAR RÖSLER, Feldpostbriefe aus dem Westen. (Mit Zeichnungen.)

FRITZ RHEIN, Feldpostbriefe aus dem Westen. (Mit Zeichnungen.)

H. v. WEDDERKOPP, Alfred Hagelstange †.

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXX., Heft 5/6:

PAUL WESTHEIM, Im bunten Rock. (1 Taf., 14 Abb.)

HERMANN ESSWEIN, Ein verkehrter Maßstab.

MAX BERNHART, Moderne Kriegsmedaillen. (26 Abb.)

NEUE ARBEITEN VON LUDWIG VON HOFMANN. (6 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Wilhelm von Kobell. (10 Abb.)

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXX., Heft 7/8:

G. J. WOLF, Peter Halm. (1 Taf., 15 Abb.)

WILHELM TRÜBNER, Van Gogh und die neuen Richtungen der Malerei.

ARTHUR RÖSSLER, Moderne Wiener Plastik. (16 Abb.)

Johann Sperl. (1 Taf., 4 Abb.)

A. RÖSSLER, Karl Sterrer. (6 Abb.)

FORTLAGE, Alfred Hagelstange †.

## DEKORATIVE KUNST.

XVIII., Heft 3:

J. POPP, Bruno Pauls Haus der Rose-Livingstone-Stiftung in Frankfurt a. M. (1 farb., 1 schwarze Tafel, 22 Abb.)

ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM, Vom Ungefähr in Kunst und Kritik.

ERICH GRILL, Wandbilder von Professor Karl Schmoll von Eisenwerth. (1 Taf., 9 Abb.)

E. WÖRLEIN, Wichtelpuppen. (3 Abb.)

Heft 4:

GEORG JACOB WOLF, Das Mozarteum in Salzburg, erbaut von Richard Berndl. (2 Taf., 30 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Künstlerische Neujahrswünsche. (17 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 3:

W. HAUSENSTEIN, Maler Philipp Helmer. (1 Taf., 3 Abb.)

WALTER GEORGI, Krieg, Kultur und Kunst.

KURT STOERMER, Heinrich Vogeler-Worpswede. (1 Taf., 6 Abb.)

A. JAUMANN, Architektonische Schönheit. Zu den Bauten von Architekt Heinrich Straumer-Berlin. (3 Taf., 23 Abb.)

E. W. BREDT, Worauf es ankommt. Eine Kritik von Schlagworten.

Hessisches Spielzeug. (6 Abb.) — Neue Puppen von Käthe Kruse. (15 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 10:

J. A. LOEBER JUN., Ursprung und Verbreitung der Batiktechnik. (23 Abb.)

JULIUS LEISCHING, Eine Altwiener Figur in Brünner Privatbesitz. (2 Abb.)

MORITZ DREGER, Zwei Reliquiare für den Campo Santo in Rom. (2 Abb.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 2:

HANS KARLINGER, Empireöfen.

STEPHAN STEINLEIN, Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig.

## KUNSTGEWERBEBLATT.

XXVI., Heft 3:

FRITZ HELWAG, Der deutsche Werkbund und seine Ausstellung Köln 1914. (25 Abb.)

ALEXANDER ELSTER, Deutsche Mode.

## BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XXXV, Nr. 155. Neue Folge.

R. FORRER, Mittelalterliche religiöse Bracteatenmedaillen. (11 Abb.)

J. V. KÜLL, Die Münzreihe der Fürsten von Lobkowitz, Reichsgrafen zu Sternheim.

E. BAHRFELDT, Herforder Taler der Äbtissin Anna und der Stadt. (3 Abb.)

GEORG NIKOLAUS, Das Papiergeld auf der internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914.

Nr. 156.

EMIL BAHRFELDT, Inedierte Medaille auf den Frieden zu Teschen 1779. (1 Abb.)

R. FORRER, Die kelto-illyrischen Nachprägungen des Großsilbers von Damastium und Pelagia. (16 Abb.)

A. W. BRÖGGER, Nachtrag zu: Deutsche Münzen aus dem XI. Jahrhundert in dem Münzenfunde zu Ryfelke in Norwegen.

PHILIPP LEDERER, Zwei Kunstmedaillen. (2 Abb.)

R. G., Einbecker Münzen. (2 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1914, Heft 11/12:

JOS. LUDW. FISCHER, Die Beziehungen der Berner Glasmalerei zur elsässisch-schwäbischen Glasmalerei. (5 Abb.)

## WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 5/6:

J. F. HAEUSELMANN, Professor Paul Bonatz. (2 Taf., 24 Abb.)

FRITZ HOEBER, Philips Vingboons und die holländische Wohnkultur des 17. Jahrhunderts. (11 Abb.)

ERNST VETTERLEIN, Die Miethäusergruppe auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. (18 Abb.)

W. C. BEHRENDT, Die Hoffnungskirche und das Gemeindehaus in Pankow. (14 Abb.)

I., Heft 7:

EUGEN KALKSCHMIDT, Neue Baukunst in München. (58 Abb.)

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 1:

GUSTAV LEVERING, Die Kunst in Madonna del Sasso bei Locarno. (8 Abb.)

SENGER, Die Gieskersche Kreuzigungsgruppe. (1 Abb.)

ANDREAS HUPPERTZ, Die Deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. (20 Abb.)

O. DOERING, Münchener Sommer-Ausstellungen 1914.

HANS SCHMIDKUNZ, Ausstellung von Werken alter Kunst aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins Berlin.

Heft 7:

M. CREUTZ, Ein rheinisches Antependium. (1 Taf., Museum, Brüssel.)

G. E. LÜTHGEN, Eine niederländische Abendmahlgruppe. (3 Abb. Kunstgewerbemuseum Köln.)

M. CREUTZ, Zwei Emailplatten der Kölner Schule. (2 Abb. Kunstgewerbemuseum Köln.)

M. CREUTZ, Mittelalterliche Zeugdrucke. (1 Abb. Kunstgewerbemuseum Köln.)

Heft 8/9:

M. CREUTZ, Beiträge und Studien zur niederrheinischen Plastik. (1 Taf., 5 Abb.)

HEINRICH PUDOR, Das Stahlkreuz von Kalksburg. (1 Abb.)

FRANZ SCHNEIDER, Dorfkirchen. (1 Taf., 26 Abb.)

## ART IN AMERICA.

III., Dezember 1914:

GISELA M. A. RICHTER, The collection of classical bronzes in the Metropolitan Museum of Art. (2 Taf.)

ELIOT CLARK, Adolphe Monticelli 1824—1886. (4 Abb.)

EDWIN ATLEE BARBER, Maiolica in America. (2 Taf.)

PHILA CALDER NYE, A terracotta Bambino by Desiderio. (3 Abb.)

OSWALD SIRÉN, An early Italian picture in the Fogg Museum in Cambridge. (3 Abb.)

## L'ARTE.

XVII., November 1914:

MICHELE BIANCALE, Giovanni Battista Moroni e i pittori bresciani. (7 Abb.)

G. GEROLA, Il restauro dello spedale dei cavalieri a Rodi. (14 Abb.)

ITALO MAIONE, Fra Giovanni Dominic e Beato Angelico. (6 Abb.)

MARIO SALMI, Arte romanica fiorentina. (6 Abb.)

ENRICO MAUCERI, Le oreficerie della chiesa madre di Castrogiovanni. (3 Abb.)

GIUSEPPE FIOCCO, L'Esposizione d'arte Veneziana al Burlington Fine Arts Club di Londra.

ALLAN MARQUAND, Note sul sacrificio d'Isacco di Brunelleschi. (1 Abb.)

C. A. DE COSSON, Notizie su diversi pezzi d'armatura provenienti dall' antica armeria medicea esistenti nel Museo Nazionale di Firenze. (7 Abb.)

LODOVICO FRATI, Jacopino de' Bavosi pittore bolognese del secolo XIV.

CARLO CIPALLA, Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona. (7 Abb.)

LIONELLO VENTURI, Studii sul Palazzo Ducale di Urbino. (47 Abb.)

## ARTS AND DECORATION.

Dezember 1914:

ROBERT HENRI, An ideal exhibition scheme. (4 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Early American decorative needlecraft. (4 Abb.)

C. MATLACK PRICE, An architectural legacy from Spain. (4 Abb.)

E. H. BLASHFIELD, Mural painting in America. (2 Abb.)

JEANETTE NORTON YOUNG, Spanish wood carving. (5 Abb.)

BRONZINO AND THE MODERN PORTRAIT PAINTERS. (1 Abb.)

GUY PÉNE DU BOIS, Exhibition in the galleries. (4 Abb.)

## NEUE BÜCHER .....

DER DEUTSCHE IM KRIEGE DURCH ZWEI JAHRTAUSENDE. Eine Sammlung von Liedern Erzählungen, Auszügen aus Chroniken und Briefen, Anekdoten u. a. mit verbindendem Text herausgegeben von E. Haendke und Felix Lorenz. Mit 12 Bildbeilagen. Verlag Richard A. Giesecke, Dresden.

WILHELM GANZENMÜLLER, Das Naturgefühl im Mittelalter (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Herausgegeben von Walter Goetz, Bd. 18). Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

CAMILLE MAUCLAIR, Florenz. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Rosa Schapire. Mit 84 Bildbeigaben. Verlag Georg Müller, München.

A. SPRINGER, Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. I. Das Altertum. Nach Adolf Michaelis bearbeitet von Paul Wolters. Mit 1047 Abb. im Text, 16 Farbdrucktafeln und 1 Gravüre. Brosch. M. 10.—, geb. M. 12.—. Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1915.

ARCHIV FÜR KUNSTGESCHICHTE. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, Hermann Voss und Morton Bernath. II. Jahrgang, Lieferung II, Tafel 101—120. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

ELLIOTT DAINGERFIELD, Ralph Albert Blakelock. Verlag Frederic Fairchild Sherman, New-York.

WILHELM R. VALENTINER, The late years of Michel Angelo. Verlag Frederic Fairchild Sherman, New-York.

KENYON COX, Winslow Homer. Verlag Frederic Fairchild Sherman, New-York.

VIII. Jahrgang, Heft II.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

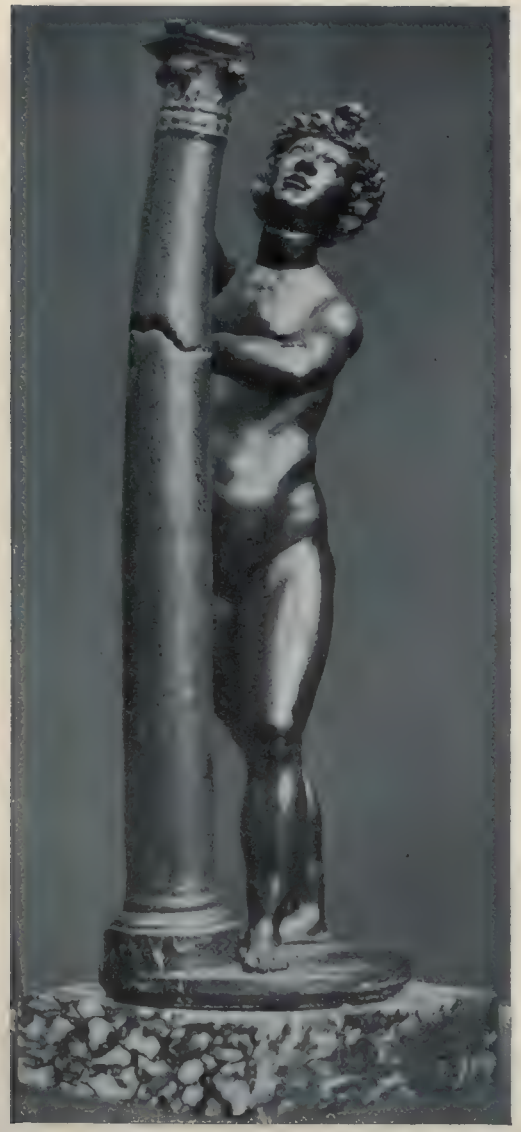


Abb. 1. KONRAD MEIT, Fortitudo
Paris, Musée de l'hôtel de Cluny

Abb. 2. Seitenansicht von Abb. 1

Abb. 3. NICOLAES DE BRUYN, Das fünfte Dezennium
Ausschnitt

Zu: WILHELM VÖGE, ZU KONRAD MEIT

Abb. 4. NICOLAES DE BRUYN, Das fünfte Dezennium

Abb. 5. L. VALPERGA, Konrad Meits Grabmal der Margarete von Bourbon
Ausschnitt

Zu: WILHELM VÖGE, ZU KONRAD MEIT

Abb. 6. KONRAD MEIT, Margarete v. Österreich
Kirche zu Brou

Abb. 7. KONRAD MEIT, Putto vom Grabmal der Margarete von Bourbon
Kirche zu Brou

Zu: WILHELM VÖGE, ZU KONRAD MEIT

Abb. 8. KONRAD MEIT, Margarete von Österreich Kirche zu Brou

Abb. 9. KONRAD MEIT, Putto vom Grabmal der Margarete von Bourbon
Kirche zu Brou

Zu: WILHELM VÖGE, ZU KONRAD MEIT

Abb. 10. Werkstatt des Konrad Meit, Putto Kirche zu Brou

Abb. 11. Werkstatt des Konrad Meit, Putto Kirche zu Brou

Abb. 12. Werkstatt des Konrad Meit, Putto Kirche zu Brou

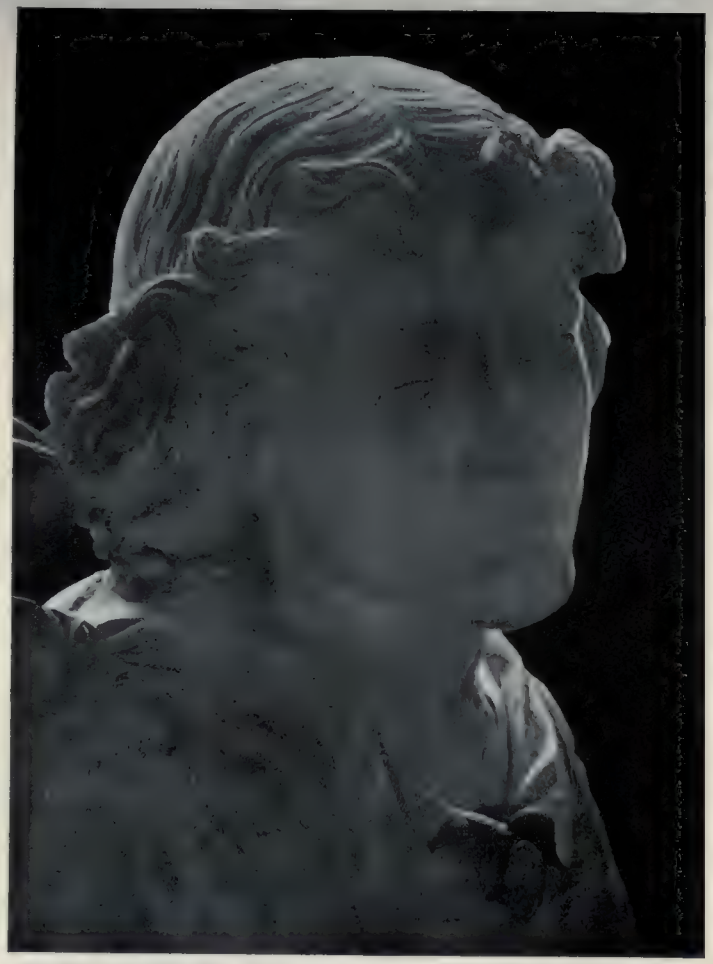


Abb. 13. KONRAD MEIT, Detail von Abb. 14

Abb. 14. KONRAD MEIT, Pietà Besançon, Kathedrale

Zu: WILHELM VÖGE, ZU KONRAD MEIT

Abb. 1. SALOMON VAN RUYSDAEL, Reiterschlacht

Abb. 2. ADR. V. D. VELDE, Flußlandschaft

Zu: E. PLIETZSCH, HOLLÄNDISCHE BILDER DES 17. JAHRHUNDERTS AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

Abb. 3. PHILIPS WOUVERMAN, Landschaft

Abb. 4. JAN V. D. HEYDEN, Waldlandschaft

Zu: E. PLIETZSCH, HOLLÄNDISCHE BILDER DES 17. JAHRHUNDERTS AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

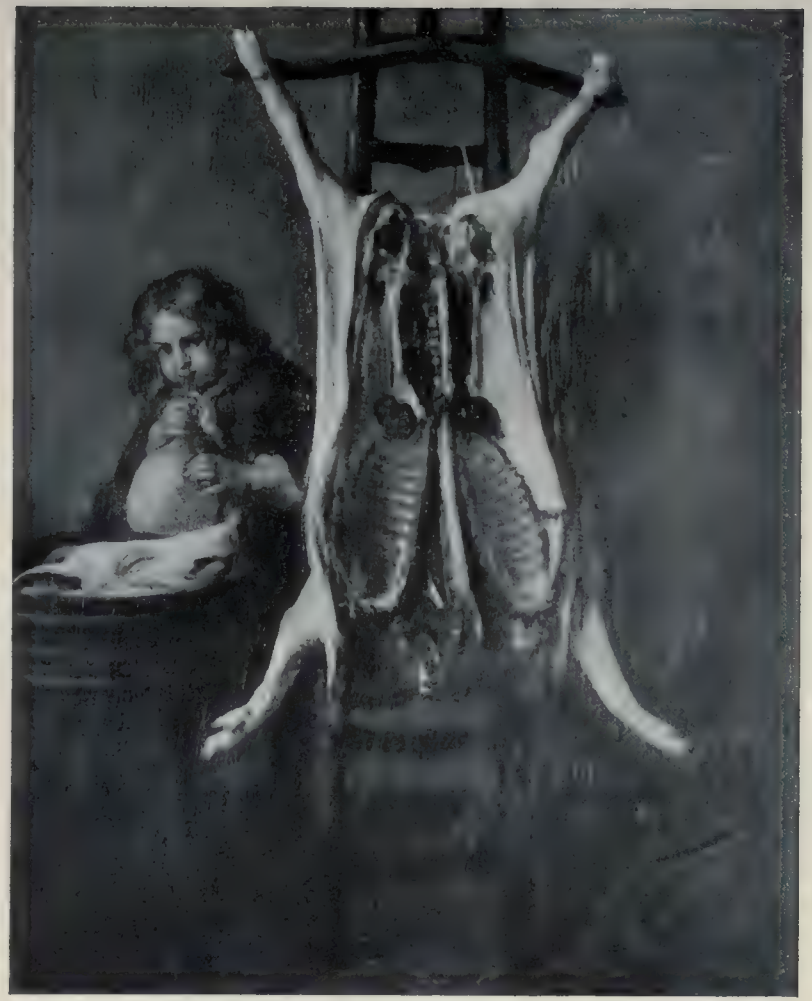


Abb. 5. CASPAR NETSCHER, Das geschlachtete Schwein

Abb. 6. GOVAERT FLINCK, Mädchenbildnis

Zu: E. PLIETZSCH, HOLLÄNDISCHE BILDER DES 17. JAHRHUNDERTS AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

Abb. 7. HARMEN HALS, Bauernhochzeit

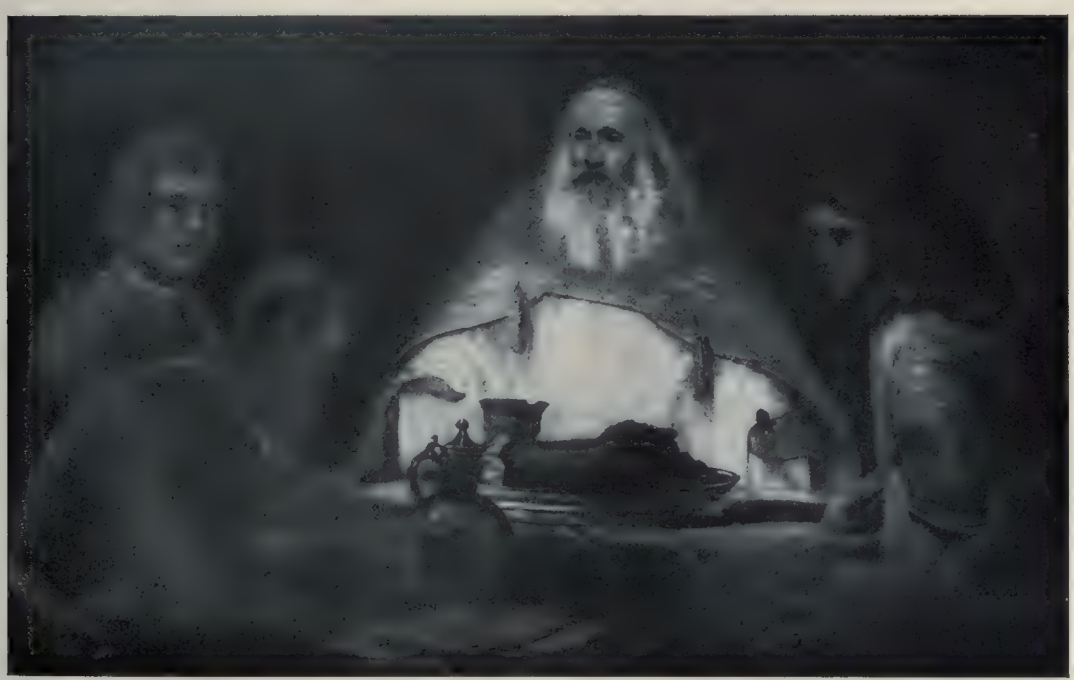


Abb. 8. AERT DE GELDER, Abraham und die Engel

Abb. 9. MARTIN NELLIUS, Stilleben

Abb. 10. HENDRIK VAN VLIET, Gesellschaftsszene

Zu: E. PLIETZSCH, HOLLÄNDISCHE BILDER DES 17. JAHRHUNDERTS AUS LEIPZIGER PRIVATBESITZ

Abb. 1. P. VISCHER D. J., Aquarellierte Federzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett

Abb. 2. P. VISCHER D. J., Aquarellierte Federzeichnung
Berlin, Kupferstichkabinett

Zu: E. W. BRAUN, DIE HANDZEICHNUNGEN DES JÜNGEREN PETER VISCHER ZU PANKRAZ SCHWENTERS GEDICHT ÜBER DIE HERCULESTATEN

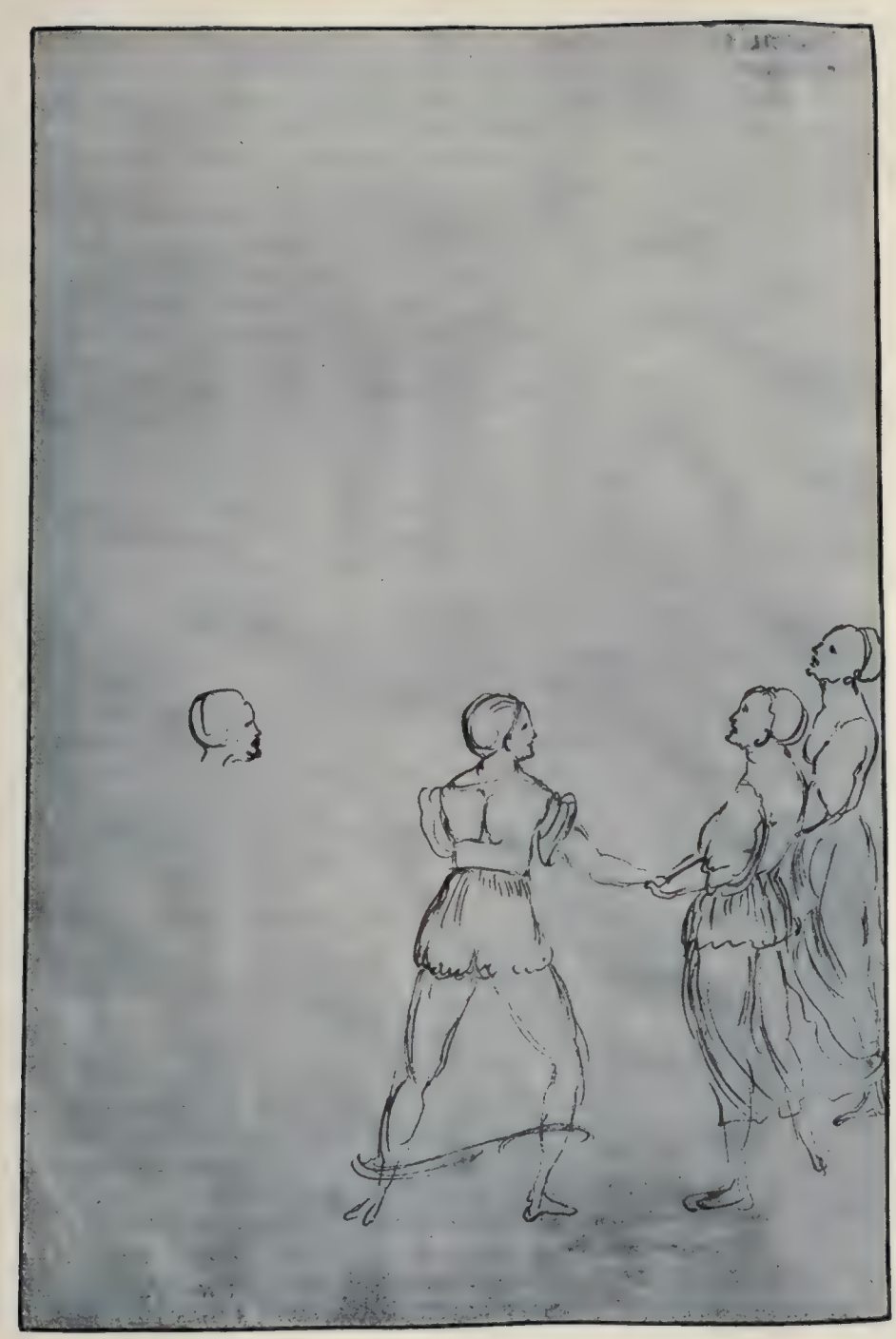


Abb. 3. P. VISCHER D. J., Federzeichnung Nürnberg, Stadtbibliothek

Zu: E. W. BRAUN, DIE HANDZEICHNUNGEN DES JÜNGEREN PETER VISCHER ZU PANKRAZ SCHWENTERS GEDICHT ÜBER DIE HERCULESTATEN

# American Art News

15–17 East • 40th Street • New York

**Eine wöchentliche Zeitung für Kunstnachrichten**

**Äußerst wertvoll für Händler, Sammler und alle solche Personen, welche über den amerikanischen Kunsthandel und Kunstmarkt lesen und auf dem Laufenden bleiben wollen.**

## Zwölf Jahre erfolgreicher Publikation

und allgemein als Autorität in Kunstsachen sowohl in den vereinigten Staaten als auch in Europa anerkannt.

## Alle Kunstverkäufe von Bedeutung

in Europa und den vereinigten Staaten werden gewissenhaft berichtet, nebst Preisen und Käufern etc. Vorherige Anzeigen solcher Verkäufe werden stets gemacht.

## Wöchentliche Briefe von Paris und London

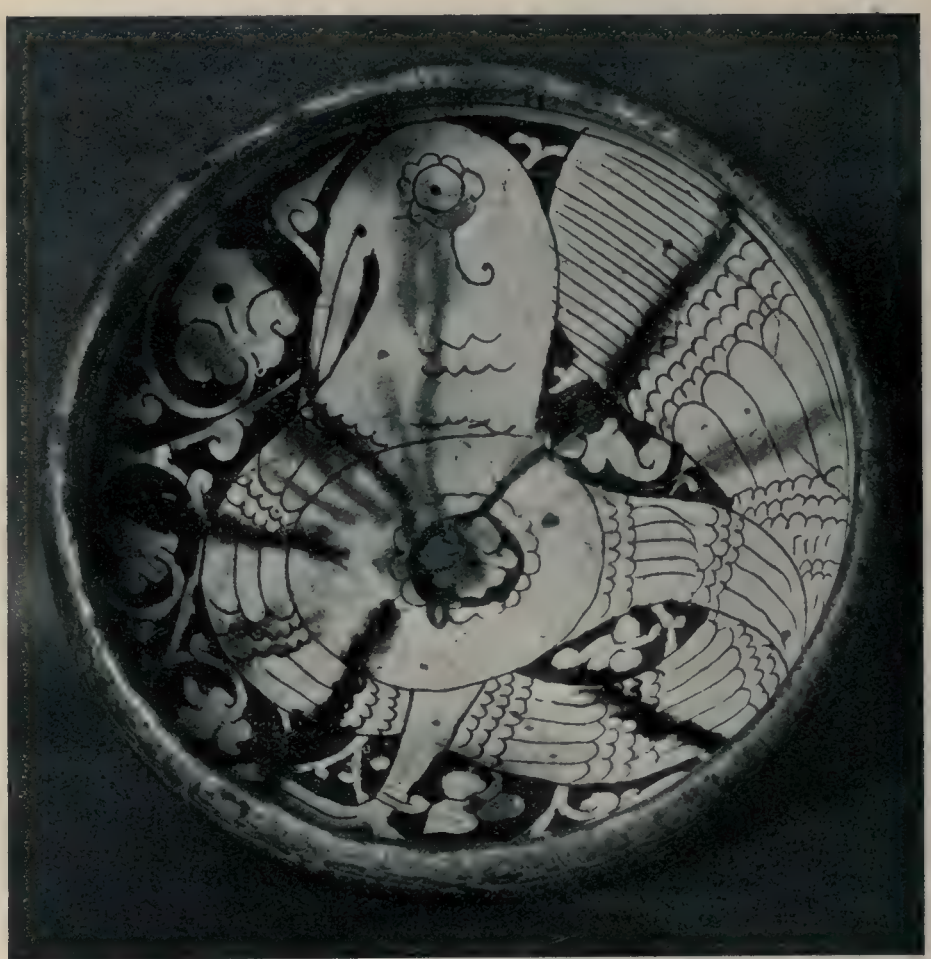
von den best informierten Autoritäten im Kunsthandel und Kunstnachrichten geschrieben, gelegentlich auch solche von anderen europäischen Kunstzentren, namentlich von Berlin, München, Leipzig, Amsterdam und Mailand. Unschätzbar als Nachschlagebuch.

**Von allen amerikanischen Sammlern und Händlern von Bedeutung gelesen**

Erscheint wöchentlich · $ 2.75 per Jahr · 37 Ausgaben

Wöchentlich vom 15. Oktober bis 1. Juni, monatlich während des Sommers

**Amerikas einzige Kunstzeitung**



*Bol faience persane époque Guébry*
*(X^e siècle)*

*Im Besitz von* LEONCE ROSENBERG
*19 rue de la Baume. Paris*

# DIE TÜRKEN IM WANDEL DES HISTORISCHEN URTEILS

## EINE MEDAILLENGESCHICHTLICHE BETRACHTUNG

Mit 23 Abbildungen im Text

Von MAX BERNHART

Jahrhunderte lang ist der türkische Name dem westlichen Europa ein Schrecken gewesen. Die Gegnerschaft der christlichen Kulturwelt gegen das Volk Mohammeds hat in Kunst und Literatur leidenschaftlichen Ausdruck gefunden. Der mit Angst untermischte Haß gegen dieses Volk ist nicht nur die Wirkung der blutigen Niederlagen gewesen, die wir im Wechsel des Kriegsglücks von ihm zu erleiden hatten, auch das Gefühl, eine uns völlig fremde, in ihrer Kultur- und Weltbetrachtung ganz anders geartete Rasse als bewaffneten Gegner zu sehen, hat uns auch zu einem künstlerischen Ausdruck unseres leidenschaftlichen Urteils gedrängt. Wenn wir also auf dem Gebiet des bildnerischen Echos der politischen Geschichte Umschau halten, so darf uns die Fülle von Zeichen der Abneigung nicht wundernehmen. Die Medaille allein nur hat bis in die letzten Jahrzehnte türkisches Wesen mit Hohn und Spott übergossen. War die türkische Kunst ihrerseits nicht in der Lage, nationale Siege durch Herrscherporträts zu feiern, da der Koran diese Bildnisse verbietet, so war vollends von seiten der Feinde kein künstlerisches Denkmal der jeweiligen Erfolge türkischer Politik zu erwarten. Das unberechenbare Chaos der Ereignisse unserer drangvollen Zeit hat nun die türkische Nation wider Vermuten plötzlich zu unseren politischen Freunden gemacht, dadurch, daß sie unsere Gegner bekriegen. Wenn darum der Kunsthistoriker Rückschau hält auf die Beziehung seines Faches zur Geschichte der Türkei, so wird ihm neben der Erinnerung an den Spott auf die islamitische Welt nun auch die freundlichere Art in den Sinn kommen, mit der die Kunst das kriegerische Leben und Treiben der Türken festgehalten hat. Der Unterton jener höhnenden Beurteilung des scharfen Gegners von ehedem ist nun freilich nichts anderes als die Anerkenntnis, daß es sich um einen mächtigen und schwer überwindlichen Feind gehandelt hat, und eben diese Einsicht mag sich heute in die lebhafte Freude verwandeln, daß uns ein starker Bundesgenosse an die Seite getreten. Es soll im folgenden der Reflex unseres wechselnden historischen Urteils, wie er auf dem Gebiet der Medaille sich zeigt, behandelt werden.

1451 kam der erst 21jährige Mohammed II. zur Regierung. Von kriegerischem Feuer durchdrungen, war die Eroberung Konstantinopels sein heißester Wunsch. Im folgenden Jahre schon begann er mit den Vorbereitungen zur Belagerung, indem er ein ungeheures Geschütz bauen ließ, das eine 12 Zentner schwere Kugel schoß. Der Sultan rechnete dabei weniger auf die Brauchbarkeit dieser Kanone, als auf den Schrecken, der ihr vorherging. Und in der Tat richteten diese schweren Geschosse ungeheuren Schaden an, Konstantinopels Mauern und Türme gingen in Trümmer und, wie ein gleichzeitiger Bericht erzählt, ein genuesisches Schiff mit 150 Mann Besatzung, das Öl zum Salben der Kanone brachte, wurde versehentlich getroffen und in den Grund gebohrt. 1453 endlich gelang den Türken die Eroberung, angefeuert durch Mohammed II., der ihnen die Plünderung der reichen Stadt versprach.

Der berühmte Maler Gentile Bellini hat in einer Medaille das Bildnis dieses Sultans Mohammed II. verewigt. Bellini hielt sich am Hofe des Sultans auf und hat das Porträt wohl nach der Natur aufgenommen. Weit besser als Kunstwerk

ist eine Porträtmedaille des Florentiner Bildhauers Bertoldus (Abb. 1), des berühmten Schülers Donatellos und des Lehrers Michelangelos. Den Vorschriften des Koran zuwider hat der Sultan aus Vorliebe für Bronzeporträts sein eigenes Bildnis von Bertoldus modellieren lassen. Ähnlich wie die Medaille des Bellini zeigt die Vorderseite das Brustbild des Sultans mit Turban von linker Seite. Auf der Rückseite steht der Sultan nackt mit fliegendem Mantel hoch auf einem zweispännigen verzierten Triumphwagen. In seiner Linken hält er eine kleine Figur empor, mit der Rechten faßt er ein Seil, das drei nackte gefesselte Frauen umschlingt, die hinter ihm auf dem Wagen stehen. Die Rosse vor dem Wagen führt ein nackter Türke mit einer Siegestrophäe in der Linken. Im Abschnitt liegen ein nackter Mann mit Dreizack (Meer) und eine Frau mit Füllhorn (Land). Ein anderes Porträt des Eroberers von Konstantinopel stammt von der Hand des oberitalienischen Künstlers Constantius (Abb. 2). In Auffassung des Bildnisses und lebendiger Wahrheit des Ausdruckes gemahnt die Arbeit an die Schule des großen Antonio Pisano. Die Medaille ist wahrscheinlich auch in Konstantinopel entstanden, wohin der kunstliebende Sultan eine Reihe bedeutender Bildhauer und Maler Italiens kommen ließ.

Abb. 1.

Um die Zeit dann, als sich im deutschen Reich Fürsten und Länder infolge der lutherischen Kirchenreform mit seltener Erbitterung einander gegenüber standen,

SVLTANI MOHAMMETH OCT HOMANI VGVLI BIZANTII INPERATORIS
MOHAMETH ASIE ETERETIS INPERATORIS VMAGO EQVESTRIS IN EXERCITVS

Abb. 2.

da zog am östlichen Horizont eine Unheil drohende Wolke auf, die Türken rüsteten sich unter dem großen Suleiman gegen die christlichen Staaten des Abendlandes. Reichstage, auf deren Programm die Türkenabwehr stand, vermochten keine Einigkeit herbeizuführen, auch Luthers Schrift vom Krieg wider die Türken vom Jahre 1529 erreichte ihren Zweck nicht. Wie im deutschen Reiche, so war es auch anderwärts. England hatte ebenso sehr unter der Gärung der Religionsreform zu leiden, Italien lag erschöpft darnieder. Nur Frankreich war einig in dem Wunsche, die Macht der Habsburger vernichtet zu sehen, unablässig ermunterte es die Türken zur Fortsetzung des Krieges. So konnte es nicht anders kommen, als daß 1521 Belgrad „der Schlüssel zu Ungern" ohne viel Widerstand in die Hände der Türken fiel, daß ihnen ein Einfall in die Drau- und Saulande aufwärts bis Krain glückte. Im Jahre 1526 fiel Peterwardein, im nämlichen Jahre wurde das tapfere ungarische Heer bei Mohacz von der türkischen Übermacht aufgerieben. Auf den Tod des in dieser Schlacht ertrunkenen Ungarnkönigs schuf Michael Hohenauer eine Medaille, dessen Vorderseite die Brustbilder König Ludwigs II. von Ungarn und seiner Gemahlin Maria zeigt, während auf der Rückseite die Reiterschlacht von Mohacz dargestellt ist (Abb. 3).

Abb. 3.

Suleiman näherte sich Ofen. Durch schlimme Nachrichten aus Asien sah er sich aber zum Abzug genötigt. Schon 1529 stand er wieder vor Ofen, das am 8. September kapitulierte. Ohne auf Widerstand zu stoßen, rückte man in den letzten Septembertagen gegen Wien, das noch vor dem Eintritt des Winters erobert werden sollte. Von der Furcht vor den Türken spricht eine Medaille vom Jahre 1529 mit dem Bilde König Ferdinands I. von Ungarn einerseits und einer in lateinischer Sprache gegebenen Umschrift, der Herr möge dem König Stärke verleihen wider die Feinde des Kreuzes, auf der anderen Seite (Abb. 4).

Abb. 4.

Einem weiteren Vordringen der Türken wurde ein Ziel gesetzt. Der tapferen Besatzung Wiens, das seit dem 23. September belagert wurde, konnten die siegesgewohnten Janitscharen nirgends mehr standhalten. In den unaufhörlichen Allahruf der Türken und in den Kanonendonner mischten sich die fröhlichen Weisen der Musikanten, die auf dem Augustiner- und Stephansturm spielten, um die tapferen Söldner bei gutem Mute zu erhalten. Nach mehrmaligem Anstürmen ermatteten

endlich die Türken und zogen sich zurück. In Wien läuteten alle Glocken; von allen Türmen erschallte Musik; überall in der Stadt war unendlicher Jubel. In der Zeit der Belagerung wurden Münzen in Silber und Gold in Klippenform ausgegeben, die durch ihr Äußeres und den Inhalt der variierenden Aufschrift als Notmünzen gekennzeichnet sind. Im K. Münzkabinett München liegen mehrere dieser Belagerungsmünzen, einmal in Gold mit der Aufschrift 1529 TURK-BLEGERT-WIEN (Abb. 5) und andere in Silber im Halbtaler- und Sechsergewicht mit der nämlichen Schrift oder mit: TURCK-BLEGERT-WIENN-DEN-XXIII-TAG-SEPTEMBER-ANNO-D-1529 (Abb. 6). Ein späterer Versuch der Kaiserlichen, die Stadt Ofen zurückzuerobern, scheiterte.

Abb. 5.

Deutschland zum Glück waren die Türken in der Zeit des dreißigjährigen Krieges mit den Persern im Streite. Erst unter Sultan Mohammed IV. um 1658 wurde der Gedanke an die Unterwerfung des Abendlandes wieder aufgenommen. Nach einigen Kämpfen in den folgenden Jahren empörte sich Ungarn, das längst protestantisch geworden war, gegen das Kaisertum, das den hohen ungarischen Adel zur alten Kirche wieder zurückzuführen sich anstrengte. In Ludwig XIV. von Frankreich fanden die Ungarn eine gewichtige Unterstützung. Dem Kaiser Leopold I. jedoch gelang es, Johann Sobieski bei der christlichen Ehre zu packen und ihn zu einem Bunde gegen die Türken zu veranlassen. Es war die unselige Zeit, in der uns Ludwig XIV. Straßburg entriß und von Westen her Stück für Stück zu verschlingen drohte. Da rückte auch Kara Mustapha mit einem ungeheuren Türkenheere vom Osten heran; panischer Schrecken ging vor ihm her. An einen ernsthaften Widerstand war bei der geringen Anzahl der Kaiserlichen nicht zu denken, und der Großvezier empfing in Essec die Huldigung Tökölys, den er zum Danke mit Ungarn belehnte. Am 7. Juni schlug er vor Wien ein unermeßliches Lager auf und am 14. Juli begann die Belagerung. Drinnen befehligte Graf Rhüdiger von Stahremberg, der sich trotz seiner Verwundung täglich in einem Sessel durch die Reihen tragen ließ und die Soldaten ermunterte. Aber der Tod lichtete die Besatzung, die häufigen Angriffe wollten die letzten Kräfte erschöpfen, Graf Stahremberg mußte bei Todesstrafe den Schlaf verbieten und Hungersnot drohte — da in der höchsten Not ließ er vom Stephansturm eine Rakete abfeuern, das mit dem Hilfsheer, das hinter dem Leopolds- und Kahlenberge herankam, verabredete Zeichen der äußersten Notlage. Ein Reichsheer unter der Führung Karls von Lothringen kam von Westen, während Johann Sobieski mit einer bedeutenden Polenschar von Norden her zu Hilfe kam. Das Generalkommando der Entsatztruppen wurde Sobieski übertragen. Am 11. September bestieg er den Kahlenberg und gab dem in Wien bedrängten Rhüdiger durch drei Kanonenschüsse das Zeichen der Erlösung. Und am Morgen des 12. September war Wien nach sechsstündiger mörderischer Schlacht entsetzt. Auf

Abb. 6.

einer Medaille (Abb. 7) mit dem Porträt des tapferen Rhüdiger steht auf der Rückseite über dem Bild eines gefesselten Türken, der unter Kriegsbeutestücken am Boden kauert, die Überschrift:

„Der 60 Tage lang die gröste Wuht aushielte,
Macht, das der Türk Zelt, Geld, Feld, Stück und Glück verspielte. 1683."

Eine Reihe anderer Medaillen haben die Belagerung und den Entsatz Wiens zum Gegenstand. Aus der großen Menge kann hier nur eine kleine Auswahl des Interessantesten erwähnt werden. Der Stempelschneider Anton Meybusch von

Abb. 7.

Abb. 8.

Kopenhagen schuf eine Medaille (Abb. 8) mit dem lorbeerbekränzten Brustbild Kaiser Leopolds I, als „Turcarum victor" auf der Hauptseite, während die Rückseite die Verfolgung der fliehenden Türken durch die Verbündeten darstellt, darüber fliegt Fama, URBEM-SERVASTIS-ET-ORBEM verkündigend; im Hintergrunde Wien mit seinen vielen Türmen, auf denen deutlich erkennbar wieder das Kreuz ragt zum Zeichen des Sieges über den Halbmond. Von unbekanntem Künstler stammt eine Denkmünze (Abb. 9) mit der Ansicht Wiens und mit den fliehenden Türken, über ihnen der hinter die Wolken tretende Halbmond, der der aufgehenden Sonne weichen muß: HOC ORIENTE FUGIT. Auf der Medaille (Abb. 10) von der Hand des Nürnberger Medailleurs H. J. Wolrab mit der Umschrift:

„Wann diese Helden siegen,
So muß der Turk erliegen,
Hungarn der Fried vergnügen."

knien betend der Kaiser und die drei Befreier Wiens, Johann Sobieski, Max Emanuel von Bayern und Johann Georg III. von Sachsen. Die Rückseite dieses Schaustückes illustriert die Flucht der Türken vor den angreifenden Feinden, in der Ferne die Stadt, darüber der Adler mit Schwert und Stadtwappen, außen:

Wien, das Adlernest, sich freut,
Das der Turken Heer zerstreut,
Dancke Gott, o Christenheit!

Abb. 9.

Abb. 9.

Abb. 10.

Abb. 11.

Abb. 12.

Ebenfalls auf die Vertreibung der Türken bezieht sich eine Weihemünze mit dem Gnadenbilde der Madonna von Maria-Zell als Patrona von Wien (Abb. 11). Eine einseitige Bleimedaille des K. Münzkabinetts München (Abb. 12) zeigt das

Bild einer Kampfszene zwischen Johann Sobieski und dem Kurfürsten von Sachsen mit dem türkischen Großvezier, deren Ausgang durch die in lateinischer Sprache gegebene Umschrift mitgeteilt wird, wonach der Pole kriegt, der Sachse siegt und der Großvezier erliegt.

Nach der Niederlage vom 12. September zogen sich die Türken in der Richtung nach Belgrad zurück. Krankheit im Heere und der Umstand, daß die Söldner gleich nach dem Siege bei Wien in ihre Heimat zurückkehrten, machte eine Verfolgung des flüchtigen Heeres unmöglich. Erst im Oktober begannen neue Kämpfe um Gran, das lange unter türkischer Botmäßigkeit gestanden. Johann Sobieski hatte sich mit Karl von Lothringen zur Eroberung Grans, der heiligen Stadt der Ungarn, vereinigt. Mit diesem Siege war der Weg nach Ofen gebahnt, dem Bollwerk der Osmanenherrschaft in Ungarn. Auf Anregung des Papstes Innozenz XI. trat Venedig dem „heiligen Bund" des Kaisers und Sobieskis gegen die Türken bei. Die Signoria versprach am Kriege teilzunehmen.

Abb. 13.

Eine Medaille (Abb. 13) von Martin Brunner auf das Eingreifen Venedigs und seine Siege in Morea zeigt einerseits den Markuslöwen, der einen Hund in seinen Krallen hält, während rückseitig zwei Türken, durch einen brüllenden Löwen geschreckt, die Flucht ergreifen.

Nach einer dreimonatlichen vergeblichen Belagerung Ofens, das von den Türken hartnäckig verteidigt wurde, mußten die Kaiserlichen, die unter der Führung Karls von Lothringen standen, mit großen Verlusten abziehen. Im folgenden Jahre 1685 kämpften die Verbündeten mit mehr Glück. Die Festung Neuhäusel wurde am 19. August, wie auf einer Reihe von Medaillen mitgeteilt ist, eingenommen.

Abb. 14.

Auf die sämtlichen Siege des Jahres 1685 bezieht sich eine Medaille (Abb. 14) mit dem Brustbild Kaiser Leopolds I., des „Vermehrers des Reiches" über der Stadtansicht von Wien auf dem Avers und den Ansichten der zehn in diesem Jahre eroberten Städte: Gran, Sarravas, Zolnok, Unguár, Caschau, Tokay, Eperies, Novigrad, Neuheusel und Verovitiza. 1686 wurde der Angriff auf Ofen aufs neue beschlossen. Die Türken unter Abdurrahman-Pascha wehrten sich hier immer noch so furchtbar, daß bei einem einzigen Sturme 3—4000 Kaiserliche umkamen. Erst als die zum Entsatz heranrückende türkische Armee von dem Herzog von Lothringen zurückgeschlagen war, fiel die Stadt am 2. September 1686. Besatzung und Einwohner mit Weib und Kind wurden niedergehauen. Damit war der Kaiser wieder Herr in Ungarn geworden. Auf die Einnahme von Ofen beziehen sich unter

Abb. 15.

Abb. 16.

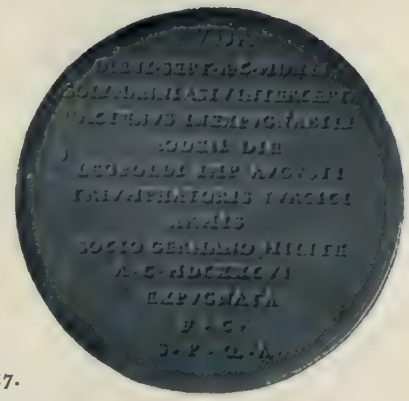


Abb. 17.

Abb. 18.

anderen die beiden Arbeiten (Abb. 15 und 16) der Medailleure Nürnberger und Wolrab mit dem Bilde des Adlers, der den Drachen bekämpft, auf der Vorderseite und der Beschießung Ofens auf dem Revers. Eine Augsburger Medaille (Abb. 17) von der Hand des Künstlers P. H. Müller, deren rückseitige Inschrift Kaiser Leopold als Triumphator verherrlicht, zeigt auf der Hauptseite eine aus Wolken reichende Hand mit einem Hammer, mit dem die osmanische Pforte eingeschlagen ist; im Hintergrunde liegt das inschriftlich bezeichnete Stambul. Eine Spottmedaille (Abb. 18), die ebenfalls auf die Einnahme Ofens geprägt ist, mit WER DESTILIRT NUN GELD ZUM FRIED-WEIL TÜRK UND JÜD DES KRIEGES MÜD läßt im Bilde der Hauptseite einen Juden und einen Türken an einem Hochofen geschäftig sein; während auf der Rückseite die Schrift zu lesen ist: „Ofen gehört für Leopold. Mahumet ist das Glück abhold, verlieret Ofen samt dem Gold, dafür man Frieden kauffen solt".

Das K. Münzkabinett München besitzt eine sehr seltene Schaumünze (Abb. 19) auf dieselbe Gelegenheit mit der Darstellung der Eroberung Ofens mit der Umschrift: „Warm vergosnes Turkenblut kuhlet dieses Ofens Glut". Die Rückseite ist durch ein vierstrophiges Gedicht gefüllt:

„Daß wir nach zehen Wochn
Des Ofens hizigs Pochn
Mit Stürmen durchgebrochn.
Daß man die Hülf zu jagen
Der Türcken Roß und Wagen
Dreymal zuruckgeschlagen.
Daß LEOPOLDENS Siegen
Und der Verbundnen Kriegen
Mög unvergessen liegen.
Daß man hab Gott gepriesen
Für dieses Siegs Geniesen
Wird dieses aufgewiesen."

In einer großen Linzer Privatsammlung von Weihemünzen (A. M. Pachinger) befinden sich zwei ovale Messingmedaillen von Peter Seel (Abb. 20 und 21), auf denen der Papst mit den geistlichen und Kaiser Leopold I. mit den weltlichen Fürsten kniend für den von Gott verliehenen Sieg danken.

Der Fall der Hauptstadt Ofen wirkte niederschlagend auf die Türken. Der Großvezier bezog Winterquartiere in Belgrad. Allenthalben wurde gerüstet für den Feldzug des folgenden Jahres. Im August des Jahres 1687 zwang Karl von Lothringen den Großvezier Suleiman bei Mohacz eben an der Stelle, wo vor 161 Jahren der jugendliche König Ludwig Schlacht und Leben verlor, zu einer entscheidenden Schlacht. Diese beiden Kämpfe von Mohacz vom Jahre 1526 und 1687 sind der Nachwelt in einer Medaille von P. H. Müller (Abb. 22) in Bild und Inschrift festgehalten.

Unter der Führung Ludwigs von Baden und Eugens von Savoyen drangen die österreichisch-deutschen Heere immer weiter in südöstlicher Richtung vor. Im August 1688 standen die Christen unter dem bayerischen Kurfürsten Max Emanuel vor Belgrad. Am 6. September wurde die Festung nach verzweifeltem Kampfe genommen. Eine Medaille Martin Brunners (Abb. 23), die auf der Vorderseite die belagerte Festung zeigt, weist durch die rückseitige Darstellung auf die dreifache Bedeutung Belgrads.

Abb. 19.

Abb. 20.

Abb. 21.

Abb. 22.

Um dieselbe Zeit fiel Semendria und Zwornik und so waren die wichtigsten Grenzfesten des osmanischen Reiches im Besitz der Christen. Neben ergebnislosen Verhandlungen nahm der Krieg seinen Fortgang, bis die beiden glänzenden Siege des Markgrafen Ludwig von Baden bei Salankemen im Jahre 1691 und des Prinzen

Abb. 23.

Eugen bei Zenta 1697 den Mut der Pforte brach. Das türkische Hauptlager wurde nun nach Hadrianopel verlegt. Die Friedensverhandlungen, die zum Frieden von Karlowitz 1699 führten, beendigten die für die Deutschen glorreichen Kämpfe.

Der endliche Sieg war uns kein Leichtes, durch jahrhundertelanges Ringen mußten wir ihn erkaufen. Heute können wir uns über die Vorzüge der Türken freuen, nachdem sie sich entschlossen, gegen unsere gemeinsamen Feinde den Krieg zu führen.

# EIN GEMÄLDE PETER CANDIDS IM HAARLEMER MUSEUM

Von OTTO HIRSCHMANN

Mit einer Abbildung im Text

Im städtischen Museum in Haarlem hängt ein Gemälde, das durch seine Zuschreibung an Jan Scorel schon manches Kopfschütteln verursacht haben dürfte. Es stellt vor König David, der die Harfe spielt und von einem Reigen von Engel-

Stich von Jan Sadeler nach einem Gemälde Peter Candids, heute im Städtischen Museum zu Haarlem.

knaben umtanzt wird; über ihm in den Wolken sitzt die hl. Caecilia an der Orgel inmitten von musizierenden Engeln (Kat. 1914 Nr. 266). Die Bestimmung dieses Bildes auf Scorel stützt sich auf die urkundliche Erwähnung einer hl. Caecilia Scorels im Jahre 1573 (vgl. Nederlandsche Kunstbode 1874 S. 12). Dazu kommt

eine allerdings nur oberflächliche Verwandtschaft mit Scorelscher Typik, etwa in dem Engel mit der Baßgeige oben rechts. Nun ist es aber fürs erste schon wenig wahrscheinlich, daß unser Bild, in dem König David durchaus die Hauptperson ist, identisch sein kann mit der 1573 kurzweg „Hl. Caecilia" genannten Darstellung. Fernerhin weisen sowohl die komplizierte Komposition, wie die — im Vergleich mit Scorel und seinen Zeitgenossen — fette Malweise und der stark bräunliche Gesamtton des Bildes mit aller Bestimmtheit auf die Zeit nach Scorels Tod, auf das Ende des Jahrhunderts. Der hier reproduzierte Stich Jan Sadelers, der die Komposition genau bis in alle Einzelheiten wiedergibt — allein das Wittelsbacher Wappen, das auf dem Stich den Kopf der Harfe ziert, fehlt auf dem Bilde in Haarlem — nennt denn auch keineswegs Scorel, sondern Peter Candid als den Urheber des Gemäldes.

Dieses Zeugnis Jan Sadelers ist unanfechtbar und die Möglichkeit, daß er sich in dem Urheber seiner Vorlage geirrt hätte, gänzlich ausgeschlossen. Sadeler und Candid haben eine Reihe von Jahren gemeinschaftlich am kurfürstlichen Hofe in München gelebt, wo sie in engen Beziehungen zueinander gestanden haben müssen. Jan Sadeler hat in dieser Zeit, außer nach Fred. Sustris, fast ausschließlich nach Peter Candid gestochen.

Aus der Bestimmung der Zeitdauer dieses gemeinsamen Aufenthaltes in München ergibt sich eine ziemlich genaue Datierung für den Stich und mit diesem ein terminus ante quem für das Gemälde. — Jan Sadeler hatte die lobenswürdige Gewohnheit, seine Stiche oft nicht nur zu datieren, sondern auch mit einem Vermerk ihres Entstehungsortes zu versehen. So können wir ihn auf seinen Wanderungen fast Jahr für Jahr verfolgen. Zunächst finden wir ihn in Antwerpen, dann, 1580—1585 in Köln und wieder in Antwerpen. Hierauf zieht er wiederum nach Deutschland; 1586 zeichnet er einen Stich nach Martin de Vos: Coeptum Antwerpiae, absolutum Moguntiae. 1587 ist er in Frankfurt. Im folgenden Jahre nun finden wir auf einem Blatte nach Jod. van Winghe zum ersten Male hinter seinem Namen den Vermerk: Serenissimi Bauariae Ducis chalcographus. Als solcher ist er also in diesem Jahre durch Wilhelm V. nach München berufen worden, zwei Jahre nach Peter Candid, der den Rang eines kurfürstlichen Hofmalers seit 1586 bekleidete (vgl. Rée, Peter Candid, Leipzig 1885). Aus den Jahren 1588 und 1589 gibt es, laut Aufschrift, in München entstandene Stiche von Jan Sadeler. Für das Frühjahr 1591 ist seine Anwesenheit in München sowohl durch van Mander (im Leben von Goltzius), als auch durch einen Brief von Dom. Lampsonius an Justus Lipsius (vgl. Sylloges Epistolarum usw. ed. Petr. Burmannus, Leidae 1727, I. Ep. CXXIX) bezeugt. Im Herbst des gleichen Jahres zeichnete Goltzius in München sein Porträt (Amsterdam, Prentenkabinet). 1592 widmete ihm Goltzius als dem „amico unice dilecto" seine Folge der Musen (B. 146—154) immer noch an die Adresse in München. 1593 steht Sadeler noch auf der Liste der vom Münchner Hof besoldeten Künstler (vgl. Rée a. a. O.). Infolge der finanziellen Schwierigkeiten, in die die kurfürstliche Hofkasse um diese Zeit geriet, mußte jedoch u. a. auch Sadeler im folgenden Jahre den Dienst quittieren. Er wandte sich nach Rom. 1597—1600 endlich zeichnete er seine Stiche „Venetijs", und in diesem letzten Jahre ist er in der Lagunenstadt gestorben.

Da Sadeler sich auf unserem Stich ausdrücklich „Celsitudinis Suae chalcographus" nennt, muß dieser in der Zeitspanne, da er dieses Amt bekleidete, also 1587—1594, entstanden sein. Der Schluß erhält noch überflüssige Stützen in dem Wittelsbacher Wappen auf dem Harfenkopf und der Widmung an die Tochter des Herzogs,

Maria Anna, die spätere Gemahlin Kaiser Ferdinands II. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist das Gemälde Peter Candids nicht lange vor seiner gestochenen Wiedergabe entstanden, und da es auch stilistisch durchaus in diese Zeit hineinpaßt, werden wir kaum fehlgehen, wenn wir es in die letzten achtziger Jahre oder um 1590 ansetzen.

Es bestände noch die Möglichkeit, daß das Bild in Haarlem eine Kopie nach dem Stiche wäre. Das ist aber bei dem großen Format des Bildes (152×110; der Stich mißt nur 33,2×23,3) und der gediegenen, wenn auch wenig anziehenden Malweise so gut wie ausgeschlossen. Das Argument, daß der Stich nicht im Gegensinne seiner Vorlage ist, vermag nicht das Gegenteil zu beweisen. Bei Kompositionen, in denen das Verhältnis von rechts und links eine Rolle spielt — wie hier bei der Harfe spielenden Hand König Davids oder dem den Bogen führenden Arm des Engels mit der Baßgeige —, ist es eine durch bestehende Ausnahmen nicht widerlegte Regel, daß sie, die Kompositionen, durch den Stecher im Gegensinn auf die Platte gebracht wurden, um, wie in unserm Fall, auf dem Abdruck dann wiederum im rechten Sinne zu erscheinen. Bei Vorlagen, die direkt für die Reproduktion mit Stichel oder Radiernadel bestimmt waren — das Gemälde Peter Candids war es nicht —, ist gewöhnlich auf diese Schwierigkeit dadurch Rücksicht genommen, daß rechts und links vertauscht sind; solche Kompositionen können unmittelbar auf die Platte übertragen werden, und der Fehler wird dann im Abdruck korrigiert.

Das städtische Museum in Haarlem ist, wenn ich nicht irre, die einzige Sammlung in Holland, die somit ein beglaubigtes Gemälde des Vlamen Pieter de Witte alias Candid besitzt. Nach der Angabe des Katalogs stammt es aus dem dortigen Altmännerhaus. Unter dem dicken, nachgedunkelten Firnis am unteren Rande sitzt vielleicht eine Signatur verborgen.

# DIE PSYCHOLOGISCHEN GRUNDELEMENTE IN DER KUNST[1])

Von MAX R. FUNKE, San Franzisco

Die Kunst als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung betrachtet, nennt man Kunstwissenschaft, die sich wieder in Kunstgeschichte und Kunstästhetik scheidet. Die Kunstgeschichte im allgemeinen hat bis in unsere Zeit hinein nur die klassische Kunst der alten Griechen behandelt, in einzelnen Fällen ist sie sogar zur römischen Kunst übergegangen, wagte sich aber fast kaum, die abendländische Kunst in ihren Kreis zu ziehen, geschweige denn noch die asiatische Kunst zu berücksichtigen. Nicht anders ist es mit der Kunstästhetik ergangen, welche zu ihrem Ausgangspunkt die Kunst nach dem Wesen der Schönheit nahm, dem sich die Fragen nach der Natur des Erhabenen und des Komischen anschlossen. Eigentlich sollte die Ästhetik die Aufgabe der die Kunstgeschichte ergänzenden Kunstbetrachtung erfüllen, mußte sich aber, wie nicht anders zu erwarten ist, auf ein System philosophischer Allgemeinbegriffe stützen, die leider verschiedene Richtungen der spekulativen Ästhetik entstehen ließen, wodurch sich die Kunstästhetik weit von der Kunstentwicklung und Kunstgeschichte entfernte.

Für kunstgeschichtliche Untersuchungen kommen uns in neuester Zeit zwei andere Disziplin zu Hilfe: die Prähistorie und Ethnologie; jene weist auf Zustände zurück, in denen andere ästhetische Werte als heute gelten, diese wieder läßt Motive erkennen, die mit unseren Begriffen des Gefallens oder Mißfallens nichts zu tun haben. Die Kunsterzeugnisse der verschiedenen Länder und Völker spielen in den vergleichenden prähistorischen und ethnologischen Forschungen dieselbe Rolle, wie etwa die Sprachen oder die anatomischen Charaktere, insbesondere Haare, Pigmentierung, Physiognomie oder gar die zu sehr überschätzte Kraniologie; doch wenn die ethnologische Kunstbetrachtung versagen sollte, was bei primitiven Völkern meist der Fall ist, so muß der Kunstkritiker den üblichen Weg zur traditionellen Ästhetik einschlagen.

Die allgemeine Kunstgeschichte will die Erzeugnisse der Kunst in ihrer Aufeinanderfolge und in ihren wechselseitigen Beziehungen schildern. Vertritt sie jedoch einen universellen Standpunkt, so will sie von der Gesamtheit der historischen Bedingungen Rechenschaft geben, mit denen die Kunst der verschiedenen Zeitalter zusammenhängt.

Kunstgebilde nun, die flüchtig in den Sand gezeichnet oder auf Baumrinde geritzt oder auch durch Steine und Baumzweige zusammengesetzt, sind von kurzer Dauer, welche ein vorübergehender Mensch oder Wind und Regen für immer zerstören kann. Solche Augenblicksbilder, Formen der allerersten Anfänge der Kunst, denen wir heute noch bei primitiven Völkern begegnen, nennen wir Augenblickskunst. Der primitive Mensch hat die völlig unvollkommenen Bilder, deren künstlerische Zwecke fehlen, in ein vergängliches Material eingegraben. Doch diesen Kunstgebilden fehlt jeder Naturalismus, denn der primitive Mensch wollte ja die Gegenstände auch nicht treu nachbilden, sondern nur seine eigene Vorstellung, welche ihn an den Gegenstand erinnert, durch ein äußeres Zeichen fixieren. Die Augenblickskunst entwickelt sich aus einer Form der Betätigung, die jedoch selbst noch nicht Kunst ist, deren äußere Erfolge auf die Phantasie einen gewissen Reiz

(1) Max R. Funke, Grundriß der asiatischen Kunstgeschichte, I. Bd.: „Chinesische Kunst des archaistischen Zeitalters" (im Druck).

ausüben. Erst mit diesem Moment überschreitet der primitive Mensch die Stufe der Augenblickskunst.

Durch tiefeingreifende Änderungen der Kulturbedingungen ist im Menschen der Wunsch rege geworden, Denkmäler zu schaffen, die für eine fernere Zukunft bestimmt sind, infolgedessen die Augenblickskunst unmittelbar in die Erinnerungskunst übergeht. Diese steht schon frühe unter dem Einfluß mannigfacher Motive, besonders des Antriebes mythologischer Vorstellungen zur Gestaltung von Idolen, oder auch des Triebes, einen Sieg über feindliche Völker in einem Bilde dauernd festzuhalten. Nicht nur Erinnerungszeichen und Denkmäler will die Erinnerungskunst hervorbringen, sondern sie trachtet alle ihre Objekte ganz und gar nur aus der Erinnerung zu bilden. Ein an Dauer jedes andere überbietende Material ist vor allem der Stein. Die Baumrinde gehört noch in die Augenblickskunst, während Knochen und Horn von Tieren infolge ihrer kleineren Flächen zu den frühesten Objekten der Zierkunst gehören. Dasselbe gilt vom Metall wie Ton. Der Stein ist das vornehmliche Material zur Erinnerungskunst und erst dieses ist es, welches den Übergang von der Zeichnung zur plastischen Nachbildung dokumentiert. Man beachte, daß die Augenblickskunst nicht über Zeichnung hinausgeht. Plastische Nachbildung erfordert nicht nur ein dauerndes Material, sondern auch Aufwand an Mühe und Zeit. Schon frühe hat die plastische Kunst einen an Dauerhaftigkeit dem Stein nicht gleichkommenden, dafür aber leichter zu gestaltenden Stoff, das Holz, verwendet. Gerade in der Holzkunst finden wir natürliche Eigenschaften, die für eine mannigfaltige Verwendung von den gewaltigen Gestalten der Monumentalkunst bis zu den feinsten Objekten der Zierkunst prädestiniert sind.

Die meisten Erzeugnisse der Augenblicks- und Erinnerungskunst sind Gegenstände des praktischen Gebrauchs: wie Waffen, Geräte und Gefäße; Objekte, die der Mensch zu schmücken liebte, um dadurch seine Freude kund zu geben. Die Entstehung des Schmuckes ist ein Trieb, der ausschließlich äußere Reize auslöst. Das primitive Ornament wird weder vorgefunden noch absichtlich erzeugt, sondern es entsteht von selbst, indem der Mensch nachzeichnend die Gegenstände vereinfacht oder in regelmäßiger Ordnung aneinanderreiht. Erst nachdem es entstanden ist, wird es zum Schmuck erhoben und unterliegt willkürlichen Umgestaltungen. Die primitive Stilisierung ging aus Tier- und Menschenformen hervor, und erst mit dem Eintritt der Pflanzenwelt in die Sphäre künstlerischen Gestaltens nimmt das Ornament kompliziertere Gestaltungen an und überschreitet schließlich die Grenzen einfacher geometrischer Ornamentik. Die primitive Zierkunst beschränkt sich zunächst auf Gegenstände des täglichen Gebrauchs, wie Kleidung, Waffen, Töpfe und Geräte und geht später auf die Architektur selbst über. Und so wird die Zierkunst die Hauptquelle aller höheren Kunstformen.

Die Zierkunst schärft in allen ihren Formen die Aufmerksamkeit, regt die Beobachtung an, indem der Mensch versucht, die mannigfaltigen Gestalten getreu nachzuahmen. Nachahmung ist ja das wesentlichste Merkmal der Kunst überhaupt. Schon Aristoteles sah die absichtliche Nachahmung als ein Erfordernis jeder künstlerischen Tätigkeit an. Irgendwelche absolute Grenze zwischen Erinnerungs- und Nachahmungskunst gibt es nicht, denn die primitiven Zeichnungen des Kindes, sowie der Naturvölker, tragen einesteils den Stempel einer Erinnerung, andernteils den einer Nachahmung. Fordern wir ein Kind etwa im dritten oder vierten Lebensjahr auf, irgendeine Gestalt, vielleicht eine Frau zu gestalten, so beginnt es spontan in Nachahmung Erwachsener mit dem Stift zeichnende Bewegung auszuführen. Natürlich muß man das Kind frei gewähren lassen und aus dem Endresultat seiner primi-

tiven Zeichnung kristallisieren sich zwei Merkmale heraus: erstens die Tatsache, daß das Kind stets nur aus der Erinnerung zeichnet und zweitens der Versuch, gewisse Teile bestimmter Gegenstände nachzuahmen. So forderte ich jüngst ein dreijähriges südfranzösisches Mädchen auf, eine Frau zu zeichnen. Zunächst malte es den Kopf aufs Papier, indem es die konstantesten Bestandteile, die Augen, Nase und Mund andeutete. Unmittelbar vom Kopf gingen seitlich und unten die Arme und Beine aus. Die Füße wurden durch einfache Querstriche, die Hände durch mehrere, meist sechs bis zehn Striche angedeutet. Die große Zahl der Striche an der Hand soll nur die Vielzahl der Finger hervorheben. Das alles sind Kennzeichen einer Erinnerungskunst. Dieser Zeichnung nun setzte das kleine Mädchen, und das ist das Charakteristische dabei, einen Hut auf den Kopf; keinen allgemeinen Hut etwa, sondern der Sommermode 1913 entsprechend, einen kleinen runden Hut mit einer unendlich hohen Reiherfeder: den Hut seiner Mama. Hier haben wir ein Kriterium der Nachahmungskunst. Dasselbe Mädchen zeichnete mir aus freier Phantasie ein Haus, d. h. ein savoyardisches Haus. Das wesentlichste bei dieser Zeichnung war die Treppe, welche es außerhalb des Hauses anbrachte, und die Felsblöcke auf dem Dach, zwei Charaktere des savoyardischen Haustypus. Das sind keine reinen Produkte der Erinnerung mehr, keine unbestimmte Vorstellung, sondern eine unmittelbare Anschauung in der Beschränkung der Aufmerksamkeit. Kinderzeichnungen haben in psychologischer Hinsicht, mit den Kunstleistungen primitiver Völker verglichen, vieles gemein. Das Kind will in seinen Zeichnungen ausdrücken, was ihm an den gezeichneten Objekten auffällt und was sein Interesse fesselt. Zwischen den Zeichnungen des Kindes und den ideographischen Zeichen auf Sand, Baumrinde oder Stein bestehen auch bedeutende Unterschiede. Das Kind ist nie imstande Kunstobjekte hervorzubringen, welche mehr leisten, während der primitive Mensch für seinen augenblicklichen Zweck hierauf verzichtet.

Nachahmungskunst führt schließlich zur Idealkunst. Die Kunstschöpfung will nicht mehr nach der Absicht der Schaffenden eine Nachbildung der Natur sein, sondern eine Schöpfung, in die der Künstler seine eigenen, bei dem Anblick und der Nacherzeugung der Objekte entstandenen Ideen hineinlegt. Nun ist ja an und für sich die Nachahmung immer noch Erinnerung, denn die Festigkeit der letzteren verbürgt erst die Treue der ersteren. Die reine Nachahmungskunst hängt zunächst unwillkürlich von der Erinnerungskunst ab. Die Freiheit, in der die Erinnerungskunst mit ihren Gegenständen schaltet, und die Treue, mit der die Nachahmungskunst an der Wirklichkeit festhält, sind in der Idealkunst als relative Vorzüge verkörpert. Die Idealkunst ist nicht mit einem Male, nicht plötzlich, aber auch nicht sprungweise hervorgegangen, ihr fehlt es nicht an Motiven, die zu den Formen der Erinnerungskunst und der Nachahmungskunst als Vermittlung dienen. Ein solches Bindeglied ist die Zierkunst. Anfänglich den Ziergeräten, Körper und Kleid anhaftend, ging sie auf den Wohnungsbau über. Sie erst ist es, welche den kunstlos geübten, nur dem nötigen Schutzbedürfnis dienenden Wohnungsbau zu einer Kunst erhob: das ist der Schmuck an den Wohnstätten der Fürsten und Vornehmen, auf dem Bau der Gräber, an den Wohnstätten eines Gottes und endlich an den Privathäusern.

Das Schmuckbedürfnis ist schon den Wilden eigen, denn der glückliche Jäger oder der Sieger im Kampf pflanzt vor seiner Hütte die Jagdbeuten und Trophäen auf. Diese bilden anfänglich einen dem Wohnbau noch äußerlich angefügten Schmuck, der aber schließlich auf ihn selbst nach und nach übergeht. Mit der immer mehr steigenden Kultur werden besonders die Wohnstätten der Toten und Kultusstätten,

die zur Aufstellung der Götterbilder dienen, bevorzugte Objekte der Idealkunst. Vom Tempel und anderen Prachtbauten wandert die Ornamentik hinüber zum Wohnhause. Zur Ausschmückung des Tempels gehörte schon frühe die Nachbildung des in ihnen verehrten Idols aus Holz, Horn und Stein verfertigt und häufig schon mit Farbe versehen. Zwei Künste sind hier vereinigt, Plastik und Malerei, und diese beiden Künste werden erst durch die Architektur emporgehoben, um sie später ihrer Selbständigkeit wiederzugeben. Doch das Götterbild ist nicht um des Tempels willen da, sondern der Tempel wird als das Haus Gottes betrachtet, das das Götterbild beherbergen soll. Ob nun das Bild plastisch oder gemalt ist, hängt ganz von der architektonischen Umgebung ab, denn der heitere griechische Tempel fordert ebenso ein plastisches Werk, wie die mystische byzantinische Kirçhe das farbige und goldene Mosaikgemälde. Das plastische Werk bleibt an die Architektur gebunden und dort, wo es aus dieser heraustritt, verlangt es mindestens einen architektonischen Hintergrund oder auch eine Naturumgebung, die das Kunstwerk architektonisch einfaßt. Hier trennt sich die Malerei und entwickelt sich zur freiesten aller Künste.

Dem Naturmenschen ist vor allem die Freude an der Farbe und das Schmücken seines eigenen Körpers eigen. Überall verfolgt er, ganz besonders in der Farbenfreude und in den Schmuckmitteln, Motive, die offenbar einen primitiven ästhetischen Sinn haben; was nun den Schmuck des eigenen Körpers anbetrifft, so liegt darin das Streben nach Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit. Für den direkten Körperschmuck dient die Farbe als das Augenfälligste und fordert wenig technische Vorbereitung. Die meisten Wilden, die ganz oder zum größten Teil unbekleidet gehen, bemalen ihren Körper mit recht auffallenden Farben. Weiß ist die Lieblingsfarbe aller Farbigen und fällt durch seinen Kontrast zu der natürlichen dunkeln Hautfarbe stark ins Auge. Weiß ist bei vielen dunkelfarbigen Naturvölkern die vorgeschriebene Trauerfarbe. Neben dem Weiß — sollte man es glauben — lieben gerade die Neger in Afrika wie in Australien die schwarze Farbe. Da diese Naturvölker von Natur aus schon schwarz sind, scheinen sie offenbar das Schwarz dazu zu verwenden, um ihre eigene Hautfarbe dadurch selbst oder durch die daneben in Strichen gebrauchte Weißbemalung zu heben. Aber auch die rote Färbung erfreut sich einer großen Beliebtheit bei den Naturvölkern. Nächst dem Rot genießt auch das Gelb einen ähnlichen Vorzug. Nur ein mehr oder minder starker Auftrag der Farbe ist für den Naturmenschen der Unterschied des Festtags- vom Alltagskleid, dazu kommt noch als Haarzierde beliebtes buntes Gefieder von Vögeln und der Schmuck von Muscheln, Knochen, Tierhaaren und Pflanzenblättern. Ursprünglich war die Körperbemalung nicht jedem Wilden gemein, sondern ein Privileg, das nur dem Häuptling und besonders dem Medizinmann zukam. Später trat die Malerei als Bestandteil von Kulthandlungen auf, wie bei den Mannbarkeitsfesten[1]).

Da nun die Bemalung der Körperflächen von kurzer Dauer ist, kam das Verfahren dauernder Fixierung, die Tätowierung auf. Ursprünglich schien die einfache Narbentätowierung bestanden zu haben, die wir noch heute bei manchen Stämmen der Australier, der Melanesier und der Neger antreffen, und die besonders bei jenen, die von Haus aus ein dunkelfarbiges Pigment haben (denn je dunkler die Epidermis, desto heller das Narbengewebe), das Äquivalent einer permanenten weißen Bemalung ist. An die Narbentätowierung lehnt sich unmittelbar die Schnittätowierung an

(1) Cf. Waitz, Antropologie VI., p. 738 ff. — A. W. Horwitt, The Native Tribes of South East-Australia 1904, p. 538 ff. — M. C. Stevenson, Report of the Bureau of Ethnology, Washington 1894, VIII., p. 69 ff.

und letztere unterscheidet sich von ersterer nur durch Eintragung von Farben. Die vollendetste Tätowierung ist die Strichtätowierung, die besonders die Polynesier mit wahrer Virtuosität betreiben.

Unter den tätowierten Zeichnungen können wir mit Leichtigkeit zwei wesentlich verschiedene Typen unterscheiden: den Typus der markierenden und der symbolisierenden Zeichnungen[1]). Die markierende Tätowierung schließt sich aufs engste unmittelbar an die Körperbemalung an; in ihrem Wesen ist sie weiter nichts als eine kunstlose Narbentätowierung, die sich meist auf das Angesicht beschränkt, als Abzeichen religiöser Kultgenossenschaften[2]).

Den Gegensatz hierzu bildet die rein symbolisierende Tätowierung; diese sucht sich in jeder Weise der Form des Körperteils anzupassen. Die symbolisierende Tätowierung erinnert ausschließlich an phantastische Gebilde, die aus der Tierwelt entnommen sind. Neben den Tiermotiven kommen vegetabilische oder gar phantastische Ornamente zur Geltung[3]). Die ursprünglichen Vorbilder der symbolisierenden Tätowierung gehören durchweg der Tierwelt an, augenscheinlich „Totenzeichen" als Schutzdämon des Geschlechts seines Trägers. Aber neben diesen beiden Typen finden wir auch Übergänge, die rein ornamentaler Natur sind, meist geometrische Ornamente, den regelmäßigen Flechtmustern der Matten und Körbe ähnlich, primitive Zeichnung als reine Ziermuster[4]).

Die markierende Tätowierung hat sich in den meisten Fällen nur auf das Gesicht beschränkt und selten auf die übrigen Körperteile ausgebreitet; erst der symbolisierenden Tätowierung war es beschieden, ihre Ornamente als Gewandstoff auf die Haut zu übertragen, doch mit dem Erscheinen des Kleides verschwanden nach und nach auch diese wieder[5]). Höchstens die unbedeckten Teile, wie Gesicht und Hände, wurden die Lieblingsstellen der Tätowierungskunst. Erst der Naturmensch erscheint eindrucksvoll und schön, der durch Tätowierung seiner Persönlichkeit charakteristische Züge verleiht. In den Augen des primitiven Menschen ist der Mensch schön, der ihm durch Tätowierung, durch direkten Körperschmuck, durch phantastisch aufgeputzte Waffen und Schilde, durch turmhohe Haarfrisuren und Schädeldeformationen, durch Ohrgehänge, Lippenpflöcke, Nasenstäbe und Nasenringe eindrucksvoll und furchtbar erscheint.

Die Kleidung entsprang aus zwei Hauptmotiven: Schmuck und Schutz. Das Schmuckbedürfnis, die Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit wieder hat sich aus dem Zaubermotiv entwickelt. Erst durch die klimatischen Verhältnisse, besonders der Außentemperatur, tritt die Kleidung in die Funktion als Schutzmittel. Bei den Naturvölkern heißer Landschaften ist das Schmuckbedürfnis weit mehr ausgebildet als das Schutzbedürfnis, letzteres gewinnt jedoch infolge der Ungunst des Klimas in nördlichen Strichen die Oberhand. Doch können beide Momente, Schmuck und Schutz, ineinandergreifen, sich miteinander verbinden, wodurch das Kleid selbst zum Schmuck wird. Form, Farbe und ornamentale Ausstattung des Gewandes sind die resultierenden Produkte beider Faktoren, die Kleidung der Kulturvölker. Ja,

(1) Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, III., p. 179.

(2) J. Falkenstein, Die Loango-Expedition, II. Abt. 1879, p. 38. — W. J. Hoffmann, Ethno Rep., VII., Washington 1891.

(3) Garrick-Mattery, Picture-writing of the America-Indians Ethnol. Report., X., p. 396 ff.. Washington 1893.

(4) G. H. von Langsdorff, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt 1803—1807, I., p. 100.

(5) A. Krämer, Hawai, Ostmikronesien und Samoa, 1906, p. 406, — Packinson, Dreißig Jahre in der Südsee, 1907, p. 552 f.

das Kleid wird zum direkten Körperschmuck infolge seiner reichen und mannigfaltigen Färbungen, neuen wichtigen Formmotive und in seiner Herstellung des Gewebes, Herstellungsmotive, zu denen sich von selbst durch die Kunst des Webens eine Fülle ornamentaler Motive gesellen. Die Kunst des Flechtens der primitiven Korbgeflechte, die uns in die ornamentale Keramik führt, führt uns, auf die Kunst des Webens übertragen, zur Technik der entstehenden Ornamente, zuerst der geflochtenen und dann der gewebten Stoffe. Beide Künste, das Flechten und Weben, haben schon frühe eine relativ hohe Ausbildung erreicht.

Als selbständige Objekte der Zierkunst kommen noch die Hausgeräte in Betracht, die sich in ihrer Beziehung zum täglichen Leben den Gefäßen nähern. Zu den Hausgeräten gehören in erster Linie Tisch, Stühle und Bänke, Objekte aus Holz oder Stein. Der praktische Zweck fordert eine bestimmte Form, fordert die Stabilität des Gerätes, das fest auf dem Boden stehen soll. Das Gerät ruht meist auf vier Stützen und es scheint, daß bei der ersten Herstellung eines solchen Möbels die Körperform eines vierfüßigen Tieres als Vorbild gedient hat. Für diese Annahme sprechen in erster Linie die merkwürdigen Holzschemel der Mehinaku, der brasilianischen Waldindianer. Es ist ein kurioses Holzmöbel, welches bei aller Unbeholfenheit die Form eines Jaguars wiedergibt[1]). Auch bei anderen primitiven Stämmen in Ozeanien, Neuguinea und Westafrika finden wir breite Schemel mit Nackenstützen, die kunstvolle Umbildungen von Tier- und Menschenformen sind[2]). Doch die Tiernachahmung verschwindet allmählich, denn Schweif und Kopf jener Holzschemel werden für den Gebrauch überflüssig, wenn nicht störend, sie müssen abgestoßen werden. Im Laufe der Entwicklung erfahren die Formen eine Umwandlung, deren Parallelen wir schon in der Keramik kennen gelernt haben. Den Tier- und Menschennachbildungen folgen bald die Pflanzenformen und alsdann die Mischung mit geometrischen Ornamenten, als stilisierende Reflexion jener Naturformen. Wenn wir ganz besonders die uralten Steinschemel der Chiriqui in ihrer Gesamtform betrachten, so kommen sie in der Form wie im Ornament unseren heutigen Kunstmöbeln sehr nahe[3]).

Was nun die Zierkunst der Waffen anbetrifft, so hat sie ihren nächsten Ursprung im Zaubermotiv. Von Anfang an verfolgt die Waffe den Zweck äußerer Machtwirkung; sie ist meist mit ornamentalen Symbolen geziert, die Zauberwirkungen ausüben sollen. Dies gilt von Lanzen, Bogen, Pfeilen, Schleudern, Wurfhölzern und Wurfbrettern vieler Naturvölker[4]). Besonders der Bogen und der Schild, die ja in einer bei den Kulturvölkern der alten und neuen Welt übereinstimmenden Entwicklung zum reinen ornamentalen Symbol geworden sind, tragen den reichsten Schmuck[5]). Der Bogen ist häufiger geschmückt als der Pfeil, weil letzterer weit mehr vergänglich und mehr dem Verlust ausgesetzt ist als der Bogen selbst[6]). Deshalb sind es immer einzelne bevorzugte Waffen, an denen sich die Zierkunst betätigt. Dasselbe gilt vor allem vom Schild. Er wird als bleibendes, wertvolles

(1) K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens 1897, p. 256ff.

(2) Ratzel, Völkerkunde, Bd. I, p. 248.

(3) Vergl. W. H. Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui, Ethnol. Rep., VI., p. 26ff., Washington 1888.

(4) E. Kapp, Grundlinien einer Philosophie der Technik, 1875, p. 40ff.

(5) L. Frobenius, Der Ursprung der afrikanischen Kulturen, 1898, p. 23ff.

(6) Fr. Ratzel, Über die Verbreitung der afrikanischen Pfeile und Bogen, Abh. d. Phil. hist. Kl. sächs. Ges. d. Wiss., XIII., 1891, p. 291ff., Berichte 1887, p. 233ff. — Fr. Ratzel, Über Schmuck des Bogens und Speers im indo-afrikanischen Völkerkreise, Berichte derselben Gesellschaft, 1893, p. 147ff.

Eigentum geschützt, auf das der Krieger mit Vorliebe die Tätowierung seines eigenen Körpers überträgt, auch bringt er oft Symbole seines Ranges und seiner Abstammung darauf an. Der Schild ist das vornehmste Wappensymbol. Abgesehen von den Schwankungen der Ornamente des Schildes, herrscht durchgängig das Tiermotiv vor, hier und da in Verbindung mit stilisierten geometrischen Verzierungen. Reine geometrische Ornamente sind äußerst selten und sind fast nur an Schildformen aus Flechtwerk zu treffen, deren Herstellungswerk dazu geführt hat. Das Tiermotiv haben wir aber nicht nur auf dem Schild, sondern auch auf anderen vornehmen Waffen, die der Naturmensch zum Kampf, Kriegstanz und Kampfspiel benutzt. Die Tierzeichnungen sollen den Krieger beschützen und zugleich seinen Feind in Furcht versetzen. Ohne Zweifel haben diese Tiernachbildungen die Mäntel und Zauberstäbe der Zauberpriester geschmückt und sind so als natürliche Mittel vom Naturmenschen durch die Kraft des Zaubers verbunden, der dem Pfeil, dem Wurfholz das tödliche Ziel und dem Schild seine schützende Macht sichert. Es sind aber immer bestimmte Tierbilder; so zeigen die Waffen der Australier Schlangen und Vogelformen, manchmal auch Eidechsenbilder, selten menschliche Figuren, ganz ähnlich wie auf Neuguinea und auf den Inseln Mikronesiens[1]). In Afrika herrscht die Eidechse in den Waffensymbolen vor[2]). Vergleichen wir altmexikanische Wappenschilde mit dem altgriechischen Gorgonentypus, so finden wir merkwürdigerweise ähnliche Ornamentierung[3]). Überhaupt finden wir in der Kunst der alten Mexikaner, der alten Chinesen und Griechen zahlreiche Parallelen, besonders im Mäanderornament, die jedenfalls unabhängig voneinander entstanden sind. Wie der Naturmensch in die Zeichnung eines Tieres oder eines menschlichen Angesichts die Seele bannt, die in dem dargestellten Wesen selbst lebt, und wie das dämonische Tier, das er auf sein Wurfgeschoß zeichnet, diesem die todbringende Bahn weisen soll, so will er durch den mit dem Gorgonengesicht oder mit den drohenden Augen versehenen Schild den Feind nicht bloß schrecken, sondern bezaubern[4]). Auch unsere heutigen Wappenschilde mit ihren Löwen, Adlern oder anderen Tieren sind Verkörperung dämonischer Wesen aus weit entlegener Vorzeit.

Einer der ältesten Kunstzweige ist unstreitig die Keramik, deren Erzeugnisse schon sehr früh dem Menschen zum täglichen Leben dienten. In ihnen bewahrt und bereitet er seine Nahrung und Getränke, sie bringt er dem Gast feierlich als Zeichen friedlicher Aufnahme entgegen und in ihnen sammelt er die Asche seiner Toten, um sie schließlich als Opferkrüge dem religiösen Kultus zu weihen. Auch im Hause stellt er sie als Schmuck auf. Die ursprünglichen Vorbilder für die Formen dieser Gefäße sind teils die natürlichen Fruchtschalen der Pflanzen, wie die der Kürbisse und Kokosnüsse, teils Körbe aus Stroh und Zweiggeflecht. Solche natürlichen Gefäße finden wir noch allerorts bei Naturvölkern, als stellvertretendes Hilfsmittel, wo die Töpferei selbst in ihrer einfachsten Technik fehlt. Innerhalb dieser beiden natürlichen Vorbilder bewegen sich die Formen der Gefäße, freilich

(1) E. M. Curr, The Australian Race, Vol. I., 1886, p. 143ff. — F. v. Luschan, Das Wurfholz in Neuholland und Ozeanien, Festschrift für Adolf Bastian 1896.

(2) K. Weule, Die Eidechse als Ornament in Afrika, Festschrift für Adolf Bastian, p. 169ff. — H. Schürzt, Das Augenornament und verwandte Probleme, 1895.

(3) Ed. Seler, Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, II., 1904, p. 592.

(4) W. Wundt, Völkerpsychologie, III., p. 232.

ein recht enger Spielraum, daher ging die Phantasie in der Ausschmückung der Gefäße weiter.

Die Kunst des Töpfers läßt sich bis tief in die noch umschleierte prähistorische Zeit verfolgen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß schon die prähistorischen Menschen unabhängig an den verschiedensten Orten der Erde die Eigenschaft der feuchten Tonerde, sich willig in jede beliebige Form kneten zu lassen, entdeckt haben. Als Vorbild von Gefäßen dienten teils die natürlichen Fruchtschalen, teils die geflochtenen Körbe. Die Töpferscheibe, die bereits Homer in der Ilias, XVIII, (600) erwähnt, ist ebenso an verschiedenen Orten der Erde schon frühzeitig unabhängig erfunden worden, wie die härtende Kraft des Brennens, die bei Gelegenheit der Erhitzung der Gefäße zum Zweck des Kochens entdeckt wurde.

Das Tongefäß, wie es aus der Hand des primitiven Künstlers hervorgeht, weist zwei Grundformen auf: Flaschen- und Schüsselform, deren abstrakten Formen sich gewisse Umrisse menschlicher und tierischer Figuren nähern. Die Flasche wird hier zur Menschen-, die Schüssel zur Tiergestalt. Exemplare dieser Art finden sich verhältnismäßig häufig unter den prähistorischen Funden in den alten Kulturgebieten Asiens, Europas und Amerikas, besonders sind es die Aschenurnen, die wohl als Zauberidole anzusehen sind. Hierher gehören noch einige Funde aus dem prähistorischen Troja, sowie aus der Bronzezeit Europas und Südamerikas[1]). Die Schüssel, entstanden aus der Tiergestalt, hat mit ganz besonderer Vorliebe den Vogel oder auch den Fisch zum Vorbild. Durchgängig besitzen nun diese in ihrer Gesamtform zur Menschen- oder Tiergestalt umgearbeiteten Gefäße unter den Objekten der nachahmenden Keramik den Charakter größerer Ursprünglichkeit. Zu den Herstellungsmustern, die teils selbständig zu regelmäßigen geradlinigen Verzierungen geführt haben, gesellen sich Nachahmungsmuster in den mannigfachsten Umgestaltungen. Schon frühzeitig sind die Tierdarstellungen nicht nur quantitativ, durch die überwiegende Zahl, sondern auch qualitativ, durch die größere Treue auf der Oberfläche des Gefäßes als plastische Modelle und Zeichnungen bevorzugt worden. Bei diesen Flächenzeichnungen kommt der Mensch recht schlecht weg und die Pflanzenwelt tritt zunächst ganz zurück.

Eines der frühesten und verbreitetsten Objekte ist die Schlange. Ist diese erst gezeichnet, so wirkt sie aber sofort auch als reines Formmotiv. Die natürliche Schlangenform in ihren einzelnen Windungen, die sich wieder untereinander zu einem Ganzen verbinden und sich um den Rand der Vase herumziehen, übt auf die geradlinigen Formen eine Rückwirkung aus. Erst diese fortlaufende Schlangenlinie in ein regelmäßiges System gerader Linien aufgelöst, führt zum geometrischen Ornament, das sich an verschiedenen Punkten der Erde, Griechenland, China und Mexiko entwickelt hat: das Mäanderschema. Wie die Schlange, so können auch andere Tierformen, so kann selbst der Mensch zum ornamentalen Motiv werden. An Verbreitung erreicht freilich wohl keines die Schlange, höchstens der Vogel kommt ihr noch nahe. Andere Tierdarstellungen, wie die der Eidechse in Afrika, des Alligators in Nord- und Südamerika, der Drachen und der Schmetterling in China und Japan, sind von beschränkter Verbreitung[2]).

Was wir ein reines, anscheinend weder aus bestimmten Herstellungsbedingungen noch aus der unmittelbaren Nachahmung von Naturformen hervorgegangenes Or-

(1) Berend, Die pomerellischen Gesichtsurnen, 1872.

(2) G. Weicker, Der Seelenvogel in der Literatur und Kunst, 1902.

(3) W. H. Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui, Ethnol. Rep., VI., p. 13ff., 173ff., Washington 1888.

nament und eventuell, wenn ein solches Produkt geometrische Figuren zu imitieren scheint, ein geometrisches Ornament nennen, das ist in Wahrheit ein Mischprodukt von Motiven. Mit den Umbildungen von Tierformen zur fortschreitenden Stilisierung strebt man immer mehr einer Vereinfachung und in der Regel zugleich einer streng symmetrischen Gestaltung zu. Auf solche Weise entstehen neue Bildungen, die entweder streng geometrische oder pflanzliche Formen sind. Im Gegensatz zu der früheren Nachbildung tierischer und menschlicher Formen hat die Zierkunst verhältnismäßig spät Blumen- und Blättergewinde nachgeahmt. Die ornamentale Keramik der Natur- und Halbkulturvölker weist in überraschender Vollständigkeit den allmählichen Übergang von der Tier- zur Pflanzenform auf. Bisweilen kehrt das Schlangenmotiv wieder, das zum ausgebildeten Blumengewinde übergegangen ist, aber so, daß daran von jenem Ursprung aus der Schlange kaum eine Spur mehr zu erkennen ist. Solchen Pflanzenmotiven wie diesen begegnen wir nicht nur in der mykenischen und altgriechischen Kunst, sondern auch in der indischen Ornamentik, sowie auf den malayischen Inseln[1]) und zuweilen auch in der chinesischen und japanischen Keramik.

In der Zierkunst der Naturvölker ist die Stilisierung der menschlichen Gestalt und ihr allmählicher Übergang in ein geometrisches Ornament keine ganz seltene Erscheinung. Auf den Gefäßen und anderen Schmuckgegenständen der ägyptischen, assyrischen und frühhellenischen Kunst beginnt der Mensch zwischen horizontalen Linien, Zickzacklinien, Mäanderornamenten, in der Frontalansicht auf Wagen stehend, die mit Pferden bespannt sind, zu erscheinen, gleichförmig im Umkreis der Vase sich wiederholend, während die Beine der Menschen und Tiere der vertikalen, andere Teile der horizontalen Linienführung der Ornamente folgen. Reiter mit ihren Pferden sind in ähnlicher steifer Haltung, Schiffe mit Ruderern und darüber schwebenden Vögeln ebenfalls in der gleichen regelmäßig sich wiederholenden Linienführung[2]).

So bietet die Keramik uns eine lückenlose Folge von Zeugnissen für die Entwicklung der Phantasie in der bildenden Kunst. Kleid, Waffen und Geräte, zunächst den Lebensbedürfnissen dienend, sind die beliebten Objekte der Zierkunst und von diesen endlich ist das Ornament auf die Werke der Architektur und der anderen Künste übergegangen.

Die Architektur, ursprünglich ganz aus der Befriedigung notwendiger Lebensbedürfnisse hervorgegangen, ist ein Kunstzweig, der ähnlich der Kleidung, den Waffen und Geräten, ein Lieblingsgegenstand der Schmuckkunst geworden ist. Die frühesten Schutzmittel gegen Wetter und Klima bilden das natürliche Laubdach der Bäume und die zufällig gefundenen Erd- und Felsenhöhlen der Natur. Daran schlossen sich die künstlichen Höhlenwohnungen der Bewohner, die an feste Wohnsitze gebunden waren. Erst später, während der Jäger- und Nomadenzeit, entstand das Zelt aus Baumzweigen, wo die Verhältnisse das rasche Errichten und Wiederabbrechen verlangten. Ja man ging einen Schritt weiter, indem man das Laubzelt über einer künstlichen Erdhöhle errichtete. So bilden denn diese beiden die Urformen künstlich errichteter Wohnstätten. Nur eine Art, die Felsenhöhle, verblieb infolge ihrer lokalen Bedingung in der ursprünglichen Form zurück und lehnt sich in jeder Weise den natürlichen Steingrotten an.

Ganz konnte sich die Erdhöhle nur als Wohnung der Toten behaupten, deren Grundform der aufgeschüttete und ausgehöhlte Erdhügel war. Zur Bewahrung der

(1) A. R. Hein, Die bildenden Künste bei Dayaks auf Borneo, 1890.
(2) Rayet-Collignon, Histoire de la Ceramique grecque, p. 19ff., 1888.

Leichen eine durch religiöse Vorstellungen und Kultformen geschützte Sitte. Noch heute ist der Grabhügel das Zeichen der Wohnstätte der Toten. Später ging man bei Vornehmen, Häuptlingen und Königen zum Ausbau der Grabhöhle über. So entstand das Steingrab, Mastaba genannt, welches terrassenförmig erhöht wurde. Auf diese Weise entwickelte sich die Stufenpyramide, die an verschiedenen Teilen der Erde völlig unabhängig voneinander entstand. So im babylonisch-assyrischen Kulturkreis, in Ägypten, im alten Mexiko[1]) und in China. In Ägypten allein entwickelte sie sich infolge der Ausfüllung der Terrassen und der Angleichung der schon beim Stufenbau schräg angelegten Seitenflächen zur Vollpyramide. Der an und für sich so eindruckslose Grabhügel kommt erst in der Auftürmung zum Stufenbau als imponierende Größe zur Geltung. Und bei der Vollpyramide wirkt die Gesamtform der sich ergebenden geometrischen Regelmäßigkeit, die den Eindruck des Erhabenen steigert. Die Attribute, die diese Wirkung steigern, sind bei der Pyramide Ägyptens ihre scharfen ansteigenden Kanten und bei dem indischen Stûpas die sanften Bogenlinien in Form einer Halbkugel, dem ursprünglichen Grabhügel. Übrigens ist gerade die Halbkugel gegenüber der Pyramide wohl die näherliegende Form der künstlerischen Fortbildung des Grabhügels. In Kleinasien finden wir noch eine andere Art, bei der Pyramide und Halbkugel hereinspielen: ein turmartiges Gebilde auf einem zylindrischen Unterbau, in der Form unseres heutigen Mausoleums.

Diese Umwandlung des einfachen Grabhügels in ein monumentales Werk, führt uns zu den Anfängen des Tempelbaues. Das Eindrucksvolle beim Tempelbau ist durch seine Größe und Einfachheit der Obelisk. Ursprünglich aus dem Opferstein hervorgegangen, bildete er als weithin sichtbares Zeichen die Stätte der Gottheit. Der Übergang vom Opferstein zum Obelisk folgt wie bei der Pyramide nur aus äußeren Motiven: dort sollte der Umfang des Werkes die höhere Würde des Herrschers kundgeben, hier sollte das Merkzeichen den Kultort in weiter Ferne sichtbar machen. Der Obelisk hat in der indischen Pagode mit ihrem halbkugelförmigen Giebel sein Gegenstück. Beide, aus den primitiven Opfersteinen entsprungenen Bauwerke als Wahrzeichen heiliger Orte, bilden den Ausgangspunkt des Tempelbaues. Indem der Tempel Opferstätte und Haus der Gottheit zugleich ist, vereinigt er aber mit den ursprünglichen Attributen des Opfers, dem Altar und dem die Gegenwart der Gottheit verkündenden Wahrzeichen, dem Obelisk, der Pagode, die Eigenschaft einer Wohnstätte.

Die Architektur ist die erste Kunst, deren Bedingungen später auf die anderen bildenden Künste, wie Zeichnung, Plastik und Malerei übergegangen sind. Sie alle mußten dem ihnen von der Baukunst vorgeschriebenen Prinzip des architektonischen Aufbaues sich fügen, sobald sie von dem Bauwerk entweder als bedeutsame Bestandteile, wie die Götterbilder und andere mythologische Darstellungen, oder aber in ornamentaler Verwendung aufgenommen wurden. Und ehe die Plastik und Malerei in die Dienste der Architektur treten, fehlen ihnen alle architektonischen Eigenschaften. Erst in dem Augenblick wird es anders, wo das plastische oder malerische Bild in eine klare Beziehung zu einem Bauwerk gesetzt wird. Hierher gehören zunächst die ägyptischen Sphinxe, die Torpfeiler des Ramesseum, die Karyatiden und Atlanten, die Buddha der Tempel in Indien, Tibet und China, die Löwen, Affen und Drachen der japanischen Klöster.

(1) E. Seler, Zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. Gesammelte Abhandlungen, Bd. II, 1904, p. 128ff.

Zunächst wird das Bild eben auf die Oberfläche des Steins skizziert, worauf man dann, die Konturen als Teillinien benützend, diese mit dem Meißel von vorn nach hinten dringend aus dem Stein herausarbeitet. Dadurch nähern sich die Gestalten möglichst der Vollplastik. Da die mit dem Bauwerk zusammenhängende unsichtbare Fläche unausgeführt bleibt, ergeben sich von selbst die verschiedenen Abstufungen zwischen Hoch- und Flachrelief, doch verlangen die Einzelgestalten meist Rundplastik. Das plastische Bild, für die Betrachtung aus der Ferne bestimmt, wirkt nicht deshalb plastisch, weil es selbst ein plastisches Gebilde ist, sondern weil es überhaupt als körperliches Objekt Bedingungen mit sich führt, die für den Fernblick, für den die unmittelbare Tiefenwahrnehmung des binokularen stereoskopischen Sehens hinwegfällt, als Motive einer körperlichen Vorstellung wirksam werden.

Wie das plastische Bild, so nimmt auch das Gemälde seinen Ursprung aus der Zeichnung. In flüchtigen Umrißlinien deutet der Maler die Formen an und sucht jetzt sein Werk direkt in den farbigen Eigenschaften der Gegenstände wiederzugeben. Zeichnung wie Gemälde sind zwei selbständige Künste.

Der primitive Mensch, der als Wohnung schützende Höhlen aufsucht, oder kunstlos aus Baumstämmen und Zweigen sich eine Wohnstätte schafft, zeichnet schon auf dieser Kulturstufe menschliche und tierische Gestalten als Augenblicksbilder in den Sand, oder er ritzt sie als Erinnerungsmerkmale in Baumrinden und Felswände. Geräte, Schmuckgegenstände aus Horn, Holz oder Knochen ziert er damit; ja er bildet schon plastische Idole. Alle diese Augenblicksbilder, flüchtig in Sand oder mit Kohle und Farbe auf Felswände und Baumstämme gezeichnet, sind die frühesten Anfänge einer Kunstentwicklung[1]). Der primitive Künstler hat bei seiner immerhin niedrigen künstlerischen Begabung versucht, Jagd- und Kampfszenen in äußerst bewegten Bildern als Erinnerung aus dem Leben festzuhalten. Hierin haben wir Proben einer Erinnerungskunst, die uns teils aus der älteren Steinzeit Europas erhalten, teils von Eskimos, Buschmännern und Zulukaffern übermittelt sind[2]). Diese Zeichnungen sind nicht zu eigenem Ergötzen verfaßt worden, sondern sie sollen sich an mythologische Vorstellungen knüpfen, auf den Beschauer einen magischen Einfluß ausüben. So ist sehr oft bei der menschlichen Figur der Mund weggelassen, um dadurch die furchterregende Wirkung des Bildes zu steigern, zuweilen fehlen dem Angesicht die Augen und der Mund ist weit geöffnet[3]). Alle diese Tierzeichnungen auf den Wänden der Höhlen, Hütten und Felsen gehen bei allen Primitiven auf einen primitiven Kunsttrieb zurück, nicht wie Reinach nachzuweisen versucht, auf mythologische Motive[4]). Der primitive Mensch hat der menschlichen Figur stets eine Frontalstellung gegeben und der tierischen eine Profilstellung. Neben Mensch und Tier kommt bei den Wilden, ganz besonders bei den schiffahrenden, noch das Bot als Lieblingsobjekt der Zeichnung vor, doch treten Wohnungen, Landschaften und Bäume weit zurück; für diese hat der Naturmensch kein Interesse. Überhaupt hat der primitive Künstler unendliches Geschick, Tiergestalten mit verblüffender Treue wiederzugeben, besonders Insektenformen, verbunden mit einer symmetrischen Regelmäßigkeit, die eine lebhafte Neigung zu einer

(1) Vergl. hierzu die Zeichnungen von brasilianischen Waldindianern bei K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, 1897, p. 231 ff. und Th. Koch-Grünberg, Anfänge der Kunst im Urwald sowie Max Schmidt, Indianerstudien in Zentralbrasilien, 1905, p. 384.

(2) Andrée, Ethnographische Parallelen und Vergleiche, II., 1889, p. 67.

(3) G. Mallery, Picture-Writing of the American Indians, Ethnol. Rep., p. 489, Washington 1893.

(4) Salomon Reinach, Cultes, Mythes et Religions, I., 1905, p. 125 ff.

Stilisierung verrät[1]). Doch die stilisierenden Zeichnungen werden so weit getrieben, daß sich aus ihnen die einfachsten geometrischen Gebilde resultieren[2]). Diese sogenannte Stilisierung ist durch zwei ineinandergreifende Faktoren: durch eine Vereinfachung und eine Variierung der Formen gegeben.

Überall dort wo der Mensch und das Tier in den Zeichnungen auftreten, waren schon frühe die Primitiven bestrebt, Menschen- und Tierformen zu einheitlichen Gestalten zu verbinden, woraus sich dann mythologische Vorstellungen entwickeln. Diese phantastische Verbindung der Gestalten reizte den primitiven Künstler immer mehr, recht eigentümliche Neuschöpfungen zu schaffen. All diese Mischformen nun scheiden sich in zwei Gruppen, deren primitivere Gattung den Tierkopf mit dem menschlichen Leib verbindet und deren fortgeschrittenere Gattung den Tierleib mit einem menschlichen Haupte krönt. Die erste Form, der Mensch mit dem Tierkopf, ist die weitverbreitetste, denn in dem Tiere tritt den Wilden etwas Fremdartiges entgegen, so daß ihm nun der Tierkopf, verbunden mit der Menschengestalt, zum Mittel einer spezifischen Charakterisierung auch der individuellen menschlichen Eigenart wird. Hervorragende Kriegshelden der nordamerikanischen Indianer und ihre Stammeshäuptlinge kennzeichnen sich nur durch einen Tierkopf, sei es der eines Sperbers, eines Falkens oder Hirsches und erst später wird dieses Symbol zum allgemein gebrauchten Totemzeichen des Stammes erhoben[3]).

Ähnliche phantastische Gestalten sind über den gesamten ostindischen Archipel und die Südsee sowie da und dort in Afrika vertreten. Bekannt sind ja die Darstellungen altägyptischer Götterpaare des Mörissees, eine männliche Gottheit mit dem Kopf des Frosches und eine weibliche mit dem der Schlange[4]). Frosch und Schlange waren ja bei den alten Ägyptern die Personifikationen der fruchtbringenden Feuchtigkeit. Die zweite Form der menschlich-tierischen Doppelgestalten, bei der der herrschende Teil derselben, der Kopf, menschliche Bildung hat, der übrige Körper dem Tier entlehnt ist, gliedert sich wieder in zwei Gruppen: bei der ersten ist der Kopf zwar menschlich gebildet, zieht sich aber ins groteske hinüber, bei der zweiten weist das Gesicht einen mehr edlen Ausdruck auf. Diese Doppelformen hat die griechische Kunst der altorientalischen entnommen, wo sie uns in der assyrischen, so in dem gewaltigen Flügellöwen mit dem edel geformten, von einer Tiara bedeckten Haupte vor dem Palast Assurnasirpals und in der ägyptischen in der Sphinx entgegentreten. Derartige Doppelformen mit dem Tierkopf an der entgegengesetzten Seite des Tierleibes mit dem Menschenantlitz sind auch in Amerika entstanden. In der Mythologie und Kunst der europäischen Kulturvölker sind die dauerndsten unter diesen Doppelformen die Kentaurengestalten aus Mensch und Ross und die Meerfrauen mit dem Fischleib.

Die Darstellung der reinen Menschengestalt in der primitiven Kunst ist eine durchaus typische. In der Augenblickszeichnung des Wilden erinnern höchstens die äußerlichen Merkmale oder andere Attribute der Kleidung an Individualität. Die primitive Kunst stellt den Menschen meist in ruhender Haltung, stehend oder sitzend in völlig symmetrischer Stellung der Teile beider Körperhälften dar. Zahlreiche Idole der Naturvölker, viele australische Höhlenbilder, sowie die ältesten Denkmäler der ägyptischen, assyrischen, griechischen, buddhistischen, ostasiatischen

(1) Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens, 1891, p. 47.

(2) Vergl. die stilisierten Zeichnungen in K. v. d. Steinens zitiertem Werk.

(3) Schoolcraft, Ethnol. Researches resp. the red man of America (Histor. and statistical informations resp. the history, condition and prospects of the Indians Tribes 1851).

(4) H. Brugsch, Religion und Mythologie der alten Ägypter, 1891, p. 158 ff.

und amerikanischen Kunst folgen diesem Gesetz der Frontalstellung. Jedoch sobald der Mensch in Beziehung zu anderen Menschen oder Tieren dargestellt ist, wird diese Regel von der primitiven Kunst nicht mehr mit voller Strenge gehandhabt. Bei den Buschmanns-Zeichnungen und besonders bei den Eskimos-Darstellungen, auf denen der Mensch in bewegten und mannigfaltigen Stellungen auftritt, sind seine Proportionen äußerst mangelhaft. Derartige irreguläre Schöpfungen, die der primitiven Augenblickskunst der Naturvölker und vielleicht auch den Kinderzeichnungen eigen sind, stehen zu der größeren Kunstfertigkeit der ägyptischen und altassyrischen Kunst in vollem Gegensatz. Die Ägypter und die Assyrier verfolgen hier das Prinzip der möglichst kleinen Abweichungen von der symmetrischen aufrechten und ruhenden Körperhaltung, der möglichst kleinen Abweichung von der Vorderansicht, wo der Rumpf mit den Armen in Frontalstellung, und der Kopf sowie die Beine in Profil gesehen werden. Alles dies sind Motive, die auf Erinnerungskunst zurückgehen, denn der Künstler bildet hier nicht das nach, was er sieht, sondern das, was er gesehen hat, d. h. das, was in seinem Gedächtnis zurückgeblieben ist. Deshalb wird auch der Mensch im allgemeinen in der Frontalstellung abgebildet, weil alle seine Merkmale, die wir in unserer Erinnerung vorfinden, so am vollkommensten vereinigt sind. Aus fast ähnlichen Gründen erscheint das Tier stets in der Profilansicht. Alle diese Charaktere finden wir nicht nur auf den primitiven Bildern der Eskimos und Buschmänner, sondern auch auf den reifen Erzeugnissen der ägyptischen und assyrischen Kunst.

So besteht die Entwicklung der Kunst zunächst zu einem wesentlichen Teile in einer fortschreitenden Differenzierung, bei der nicht nur Kunstbetätigungen, die von Anfang an vorhanden waren, zu selbständigen Künsten sich erheben, sondern auch neue Kunstformen aus den vorhandenen sich abzweigen. So ist aus der farbigen Zeichnung die Malerei als selbständige Kunst entstanden, während die reine Plastik aus Zeichnung und Plastik hervorgegangen ist. Die Zeichnung wieder entwickelte sich unter Mitwirkung hinzutretender Darstellungsmotive weiter zur Zierkunst. Diese endlich ging zum Wohnbau über, aus dem die Architektur entsprang. Die Malerei liebt die Zeichnung, die Plastik greift zur Erhöhung ihrer Wirkungen zur Farbe und die Architektur endlich strebt, die Gesamtheit der bildenden Künste ihren Zwecken dienstbar zu machen.

# REZENSIONEN

## EDMUND RENARD, Das neue Schloß zu Benrath. Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Im Inselverlag zu Leipzig, 1913. Gr.-Fol. mit 27 Tafeln und 48 Abb. im Texte.

„Das Schloß Benrath liegt oberhalb Düsseldorf dicht am Rheine, hat einen schönen Park und wurde in den Jahren 1755 bis 1769 von Nicol. von Pigage für den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz als Sommerresidenz in dessen Bergischen Landen erbaut. Ist auch als Ausflugsort in den Reisehandbüchern empfohlen." Die Ruinen der Ritterburgen vom Drachenfels bis zu Ehrenfels und noch so manche andere von Efeu und dem Zauber der Romantik umrankte gotische Ruine weiter rheinaufwärts sind besser bekannt und mehr besucht, und das nicht nur von dem Schwarme vergnüglicher Sommerreisenden, von denen mancher, vielleicht auch die meisten, nicht mehr von Schloß Benrath wissen, als zu Anfang hier bemerkt ist. Und dies Los teilt Schloß Benrath mit so vielen andern Bauten der Barockzeit an den Ufern des Rheines sowohl wie auch an denen des Mains.

In den letzten Jahrzehnten ist es glücklicherweise besser geworden. Die kunstgeschichtliche Betrachtung hat eingesehen, daß in diesen Bauten doch mehr steckt als lediglich die Nachahmung fremdländischer Vorbilder in fürstlicher oder adeliger Prachtentfaltung und übertriebenem Formenreichtum, daß in ihnen zugleich mit den künstlerischen Bestrebungen auch die Strömungen auf politischem, religiösem und wirtschaftlichem Gebiete ihren Ausdruck finden — und vor allem, daß hier, und insbesondere auf dem Gebiete der Baukunst, auch wirkliche Künstler tätig waren. Allerdings, diese großen deutschen Baukünstler der Barockzeit haben im Ausland viel gesehen und viel gelernt, aber sie haben sich dabei doch ihre Selbständigkeit und Eigenart zu wahren gewußt: die Kunst des Auslandes war für sie „Same, nicht Norm", und dadurch unterscheiden sich eben die Baumeister des 18. Jahrhunderts von denen aus den schlimmen Zeiten des 19.

Schloß Benrath gehört zwar nicht zu den Riesenanlagen der Barockzeit, und doch spiegelt sich auch in ihm der Geist der Zeit: Sein Baumeister, Nic. v. Pigage, steht mitten im Kampfe zweier Stilrichtungen, des prickelnden Rokoko und des strengen, kühlen Louis XVI., und dieser Kampf, der den Meister selbst lebhaft bewegt, kommt auch in seinem Werke zum Ausdruck. Und im Bauherrn Karl Theodor v. d. Pfalz selbst suchen zwei widerstrebende Weltanschauungen sich voneinander zu lösen: die eines Ludwigs XIV. und die eines Friedrichs d. Gr., die des selbstherrlichen, unumschränkten Gewalthabers und die des pflichtbewußten, aufgeklärten Herrschers, der Mensch unter Menschen sein will.

Das ist eben das Fesselnde bei Renards Darstellung, daß sich hier künstlerische Tat auf einem kulturgeschichtlichen Hintergrunde abspielt und dabei die Fäden freigelegt werden, die sie mit dem Geiste der Zeit und dem künstlerischen Leben ihrer Mitwelt verbinden. Zugleich weiß auch Renard nicht nur als gründlichster Kenner gerade des rheinischen Barocks, sondern auch als dessen feinfühlender Erklarer den baukünstlerischen Gedanken und Erwägungen des Meisters bis in das Einzelne nachzugehen, selbst bis in rein bautechnische Fragen: wie z. B. Pigage es verstanden hat, unter den gegebenen Verhältnissen Gartenanlage und Schloßbau in ihrer Wechselwirkung miteinander in Einklang zu bringen, wie er die Frage der Verteilung und Gestaltung der Räume, insbesondere im Mansardengeschosse fast mit einer an Raffiniertheit grenzenden Geschicktheit löst und hier schon die Wohnlichkeit im Sinne unseres heutigen bürgerlichen Wohnhauses anstrebt und bis zu einem gewissen Grade auch erreicht; ja wie selbst im Kellergeschoß die Vorkehrungen für Abwässerung und Trockenhaltung nicht minder geistvoll getroffen sind.

Die Ausstattung ist so, wie man sie eben von einer Veröffentlichung des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft und vom Inselverlage erwartet: Reich und vornehm. Die in Netzätzung (Autotypie) ausgeführten Textabbildungen auf Mattkunstdruckpapier lassen mit ihrer ungemeinen Weichheit und Zartheit auch das Rokoko in seiner Formenwirkung wirklich zur Geltung kommen, fast besser noch als die mit gleicher Sorgfalt gedruckten, zahlreichen Tafeln in Lichtdruck, der immer leicht die Neigung hat, kreidig und hart zu wirken, was gerade die Formen des Rokoko und Louis XVI. bei ihrer bildlichen Wiedergabe am wenigsten vertragen können.

Kurz: an Ausstattung und Inhalt ein Prachtwerk, das man aus der Hand legt mit dem befriedigenden Empfinden, wirklich mit Genuß etwas Förderndes gelesen und gelernt zu haben.

Für die kunstgeschichtlichen Behandlungen liegen gerade aus dem 18. Jahrhundert in unseren

deutschen Landen auf allen Gebieten die Aufgaben wirklich nur so am Wege; fast will es manchmal scheinen, als scheuten unsere jungen Kräfte davor etwas zurück, und wälzten lieber mit Sisyphuskräften immer wieder so manches der Danaidenprobleme aus früheren Jahrhunderten der Kunstgeschichte, suchten Fragen zu lösen, deren einzige Antwort doch nur das „ignoramus" ist und bleibt.

Neeb.

## KURT GERSTENBERG, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. München, Delphin-Verlag, 1913. 190 S. mit 41 Abb. u. Taf.

Nach unserer Ansicht ein ganz ausgezeichnetes Buch. Außerordentlich dicht im Gefüge und deshalb nicht leicht zu lesen. Das typische Erstlingsbuch eines sehr begabten Menschen: alles was in den Studentenjahren das junge Gehirn an künstlerischen Problemen geplagt hat, ist hier irgendwie zur Lösung gebracht. Dabei ohne jede Prätention, in außerordentlich bildhafter Sprache, in gedrängten, gepreßten Sätzen dargestellt.

Das Buch ist psychologisch orientiert. Fünf Männer sind es, von denen diese Interpretationsart ihren Ursprung nahm: Burckhardt, Wickhoff, Riegl, Kalkmann und Wölfflin. Alle bis auf den letzten, der der Lehrer Gerstenbergs war, schon tot. Es wird also Zeit, daß die jungen Kunsthistoriker das Studium der exakten Psychologie obligatorisch als Nebenfach wählen. Wenn ich Ordinarius wäre (ein irrealer Bedingungssatz), würde ich es von allen meinen Schülern verlangen.

Das Buch hat sieben Kapitel, vier über die allgemeinen Probleme, drei über speziellere Fragen. In diesen Kapiteln wird vom Kleinsten bis ins Größte das Wesen der deutschen „Sondergotik", wie Gerstenberg den Umkreis dessen benennt, was man bisher „Spätgotik" nannte, besprochen. Gerstenberg hat diesen neuen Namen gewählt, weil er den Umfang weitet. Nicht mehr die Spätgotik allein, sondern auch ihre „deutschen" Vorläufer werden mit in den Kreis der Betrachtung gezogen.

Über diese Weitung des Begriffes ließe sich nun allerdings streiten. Nicht über die Tatsache, daß die allgemeine Raumform der spätgotischen Hallenkirche weit vor 1400 auf deutschem Boden zu finden ist: Gerstenberg bezeichnet die Bartholomäuskapelle in Paderborn, um 1017, als die älteste Hallenkirche auf deutschem Boden. Man könnte aber die gotische Entwicklung nach 1400 ruhig als Spät-Gotik auch weiterhin bezeichnen, auch wenn man nationale Vorstufen schon weit früher feststellen kann. Nationale Sonder-Abwandlungen eines Stiles können ja sehr wohl durch den Lauf der Entwicklung gleichsam aus Nebenlinien zur Hauptlinie werden.

Worauf es im wesentlichen ankommt, das ist, die Ausbildung der Gotik nach 1400 als einen Ermüdungsstil zu begreifen. Und das tut Gerstenberg auch. Er wehrt sich zwar dagegen, sie einen „Spätstil" zu nennen; aber er tut dies nur in dem Sinne, daß er ihre ästhetische Wertung als „verdorrende Kunst" ablehnt. Und hier hat er ja so recht wie möglich. Nur ganz einseitige ästhetische Stellungnahme kann in jedem Spätstil etwas Negatives sehen. Der spätantike Impressionismus der Katakomben-Malereien, die späte Gotik, das späte Rokoko, der späte moderne Impressionismus sind in ihrer Art ästhetisch ebenso vollwertig wie der frühe Archaismus der Griechen, die frühromanische Kunst oder der frühe, herbe Naturalismus der fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts; mag man auch je nach dem Gefühl der Zeit, in der man gerade lebt, für die eine oder die andere Gruppe eine persönliche Vorliebe haben. Nur kann darüber kein Zweifel bestehen, daß die Gotik seit 1400 ein Ermüdungsstil ist.

„Man wird diese Umbildung gotischer Formen zweifellos auf Kosten des Altersstils setzen müssen, bei dem die Abstumpfung des aufnehmenden Auges durch ständige Reizverfeinerung immer wieder verhindert und aufgehoben wird", schreibt Gerstenberg (S. 85). Dieser Satz stimmt in seiner Allgemeinheit allerdings auf jede immanente Stilentwicklung, nicht nur für Spätstile, sondern auch für werdende Entwicklungen und Blütezeiten. Wenn einmal (von soziologischem Boden aus: Hausenstein) ein neues Stilgefühl aufkommt, so wird, nach dem psychologischen Gesetz der Gefühlsermüdung, der immanente Fortschritt innerhalb des gleichen Stilbogens durch stetige Veränderung des Reizes bewirkt. Und da ist wiederum kein Zweifel, daß das hochgespannte und andauernd höher treibende Gefühl der Gotik schließlich zur Ermüdung, und damit zum Zusammensinken der hochsteigenden Formen führen mußte.

Gerstenberg nimmt in lückenloser Reihe alle Elemente bis aufs einzelne durch. Es ist wirklich nicht Rezensentenfaulheit, wenn hier versichert wird, daß kaum eine Inhaltsangabe, geschweige denn eine eingehende Erläuterung aller neu festgestellten Tatsachen möglich ist. Bewegungsverlangsamung, Verschleifung und Bild-

mäßigkeit sind die drei Hauptbegriffe, auf die Gerstenberg den Darstellungswandel von der französischen Gotik zur deutschen Sondergotik zurückführt. Die „Bewegungsverlangsamung" wird von der Ausschaltung des „zielstrebigen Tiefendranges" der Hochgotik, über die Ausschaltung der Querschiffe, über die Umformungen der Gewölbe, über die Reduktion der Aufwärtsbewegung in den allgemeinen Raumproportionen bis zur einzelnen Bogenform, über das Eindringen von Horizontalgliedern in den Innenraum bis zu den einzelnen Pfeilerformen und bis zu den einzelnen Sockelformen hin durchgesprochen. Die „Verschleifung" als Gegensatz zum „Parallelismus" der Hochgotik wird in der „Massenwirkung durch Ineinander" statt in der durch ein „Nebeneinander" gefunden. „Ein Stil, der wie die Gotik nur die vertikale Richtung anerkennt, erhält dadurch sein natürliches Teilungsprinzip. Es läßt sich alles senkrecht abspalten, lauter schmale Hochformen können auseinandergenommen werden . . . . Die Gotik wird von einem Parallelismus der Raumschichten und Einzelformen beherrscht. Die Bindung der Formen untereinander ist von diesem Gesichtspunkte aus gesprochen die äußerlichste, die einfache Reihung nebeneinander. Die Sondergotik dagegen gibt die Formenzusammenhänge durch Verschleifung. Das Zusammennehmen der Raumteile untereinander und der Formen untereinander zu neuer einheitlicher Wirkung kann man als eine Verschleifung bezeichnen, ein Wort, dem als Unterbegriff die verlangsamte Bewegung anhaftet" (S. 52 *f.*). Diese Verschleifung wird im Gewölbe in der Ausschaltung der Gurtbögen, im synkopierten Rhythmus der Einwölbung, in der Ausschaltung der Scheidbögen, in der Gruppierung der Chorkapellen, über Langhaus und Turm bis in das „doppelte Kielbogenmotiv" der Ornamentik nachgewiesen. Die „Bildmäßigkeit" schließlich wird in einem besonders reichen Kapitel ebenso vom Großen ins Kleinste beobachtet: die optische Beruhigung in der „Flächenhaftigkeit" von Decke, Wand und Maßwerk; das „Malerische" im Suchen der Kontraste, in der Verunklärung und dem Verzicht auf die Sichtbarmachung des Funktionellen, in der Asymmetrie, in der Einbeziehung von Licht und Schatten in die Komposition; die „Richtungsfreiheit" der Sondergotik wird festgestellt, die Vielfältigkeit ihres Blickbildes in der Raumauffassung; das gleichsam Unbegrenzte des Raumes wird als Ausdruck des stimmungsmäßigen Empfindens besprochen. — Die drei letzten Kapitel behandeln die Raumgestaltung im Ganzen (landschaftlich unterschieden: Raumweitung in Norddeutschland, Raumsteigerung in Süddeutschland, Raumvereinheitlichung in Obersachsen), dann den Schaugiebel und die Außenansicht. — Zu wünschen wäre noch ein ausführliches Kapitel über die Entwicklung des Turmes. An ihm, der am reinsten dem gotischen Grundgefühle diente, kann man auch am klarsten das Entspannen, das Sinken des hochtreibenden Gefühles beobachten, das seit 1400 eintritt. Wenn man nur die Turmreihe nebeneinanderstellt: Elisabethkirche in Marburg (um 1310), Freiburg im Breisgau (nach 1310), Köln (um 1350), Straßburg (1400—1440), Ulm (1475—1490), Wien (Helm 1520), etwa noch Antwerpen (um 1550) einschaltet, und mit dem Turm der Kilianskirche in Heilbronn (um 1530) endet: so erlebt man deutlich das „Sinkende" des Gefühles. Die Großformen sinken ineinander, setzen sich aufeinander, bekommen deutlich lastende Tendenz; die Kleinformen bröckeln ab, lösen sich aus der gespannten inneren Verbindung mit dem zentralen Kraftstrahl. Kann man das Grundgefühl der Gotik mit dem emporstrebenden Strahl eines Springbrunnens vergleichen, dessen innere Treibkraft keine gegenwirkende „Last" braucht, um nach und nach abzunehmen, da sie mit vergrößerter Entfernung vom Erdboden ihre Steigkraft in sich selbst verzehrt; so bleibt man im Bilde und im Gefühle, wenn man das Sinkende der Spätgotik mit dem langsamen Insichzusammenfallen eines Springstrahles vergleicht, dessen Zufuhr man ganz allmählich absperrt. Gerade die Geschichte des gotischen Turmes macht aber den „spätgotischen" Stil als einen unbedingten „Ermüdungsstil" klar, dem, in seiner vollen Reife, noch eine reiche und blühende Zukunft beschieden gewesen wäre — wenn die italienische Renaissance-Bewegung nicht als Folge der humanistischen Invasion über den Norden gekommen wäre.

Mit dieser italienischen Invasion setzt sich Gerstenberg, wohl unter dem Einflusse Wölfflins, nur etwas schüchtern auseinander. Zwar läßt er (am Schlusse des dritten Kapitels) keinen Zweifel über seine Auffassung: „Diese Eigenschaften haben dazu verführt, die Sondergotik überhaupt als Renaissance aufzufassen. Allein es sind nur geringe Übereinstimmungen mit der italienischen Renaissance vorhanden und zumeist nur scheinbare, weil die der Anschauung nachgehende Sprache sich noch bei unterschiedlichen Dingen mit demselben Wort behilft, während die Betrachtung des Ganzen und der Verbindungen der Teilwerte untereinander ebenso wie die der Bestandteile des Raumbildes überhaupt die völlige Heterogenität erhellt" (S. 100). Platz und Gelegenheit zu dem bis ins einzelnste

gehenden Nachweis dieser unbedingten Heterogenität wären in dem schönsten und innerlich reichsten Kapitel des Buches, dem vierten, gewesen: „Die Sondergotik als deutscher Stil". Dieses Kapitel, das unbedingt an den Schluß des ganzen Buches und nicht in seine Mitte gehörte, faßt unter einem Motto Diltheys, das ebenso schön und wahr, wie schwer zu erfüllen ist („Nicht begriffliches Verfahren bildet die Grundlage der Geisteswissenschaften, sondern Innewerden eines psychischen Zustandes in seiner Ganzheit und Wiederfinden desselben im Nacherleben") zusammen, was Gerstenberg aus allen seinen reichen Einzeluntersuchungen folgert. Er stellt das sondergotische Gefühl in den größeren Rahmen des nordischen, speziell des germanischen Phantasiecharakters ein. Es besteht ja gerade seit den letzten Jahren die Hoffnung, daß man mit Hilfe der Theorien von Freud in Wien über den Grund des unterschiedlichen Wesens der Phantasie verschiedener Völker bald Faßbareres wird aussagen können. Gerstenberg konstatiert aus Vergleichen mit anderen schöpferischen Tätigkeiten des Deutschen drei wesentliche Merkmale der Sondergotik als spezifisch nordisch: die „langsame Bewegung" als Wesenszug der germanischen Phantasietätigkeit, im Gegensatz zu der anderer Rassen, die eine weitaus größere Beweglichkeit des phantasiemäßigen Produzierens zeigen; die „Irrationalität" des germanischen Geistes überhaupt, der dann die Irrationalität des Formcharakters entspricht (Zitat von Dilthey: „Das Handeln der germanischen Nation ist nicht durch eine rationale Zwecksetzung bestimmt und begrenzt; ein Überschuß von Energie, der über den Zweck hinausgeht, etwas Irrationales ist in ihrem Tun"); und schließlich den „Stimmungscharakter" der deutschen Kunst im Gegensatz zum „Affektcharakter" der romanischen Kunstweise.

Gerade hier hätte wieder eine Auseinandersetzung mit dem „italienischen Einfluß" und seiner Stellung der Spätgotik gegenüber einsetzen können. Doch diese Erörterungen liegen außerhalb des eigentlichen Rahmens der Gerstenbergschen Untersuchungen. Hätte er sie vorgenommen, so hätte er wohl festgestellt, daß sich die Spätgotik als „Ermüdungsstil" gegen die Manneskraft der italienischen Renaissance einfach vorerst nicht wehren konnte. Sie wurde überrannt. Überall dort, wo etwa die Spätgotik ihre Ermüdungs-Horizontalen durch die Räume und durch die Formen gelegt hatte, dort biß sich die italienische Renaissance fest. Sie benutzte diese Fugen als Angriffsstellen und deutete sie in ihrem Sinne um. Was im Zusammensinken Rastlinie gewesen war, das wurde zum tragenden Gesimse umgelogen, die allgemeinflutende Räumlichkeit wurde rationalisiert, der ins Flache zusammengesunkene Spitzbogen wurde zum Rundbogen gehoben, die weichen Stützen wurden gezwungen, Kapitelle auf sich zu nehmen, die zerbröckelnden Fialen wurden in Balusterformen aufgefangen, die einheitlichen Strebepfeiler wurden in übereinander gestellte Säulen- oder Pfeilerformen zerstückt: und so wurde die Grimasse der „deutschen Renaissance" geboren. Die Häufungen der Kleinformen, die in diesem Stile noch vom spätgotischen Reichtum herstammen und die sich, je weiter man ins sechzehnte Jahrhundert hineingeht, desto reichlicher wieder von der Überrumpelung erholen und durch das „statische Gerüste" hindurchfressen, widersprechen dabei durchaus dem rationalen großen Aufbau und so haben beide Stilgefühle, sowohl das triebhaft flutende deutsche wie das bewußt sichere italienische ihren reinen inneren Sinn verloren. —

Zum Schlusse sei noch gestattet, einige Äußerlichkeiten des Buches zu erwähnen, weil sie für eine bestimmte Zeittendenz, die uns falsch scheint, typisch sind. Bie hat einmal gesagt, daß die Augen des Menschen sowohl zum Schauen wie zum Lesen da sind; daß man aber diese beiden Funktionen nicht vermischen solle und der Unwichtigeren nicht so weit Raum geben dürfe, daß die gerade Wichtigere geschädigt werde. Nun ist ja ein wissenschaftliches Buch sicherlich zum Lesen, nicht zum Schauen da. Soweit das „Bild" der Buchseite geschlossen erhalten werden kann, ohne das lesende Auge zu stören, wird jedermann die modernen Buchkunst-Bestrebungen mit Freuden auch bei einem wissenschaftlichen Buche finden. Doch geht Gerstenberg (oder der Verlag) hier viel zu weit. Um das „Satzbild" zu wahren, wird alles in den Text genommen: Zitatennachweise, Buchtitel, Abbildungsnachweise, kleine historische Exkursionen. Der Sperrdruck wird prinzipiell ausgeschlossen. Hinweise auf die Abbildungen und Tafeln fehlen fast durchaus. Die eigentlichen Anmerkungen werden in einen Anhang verwiesen, der im Text nirgends erwähnt oder zitiert wird. Das Resultat ist eine schön geschlossene Buchseite. Doch als Schaden stellt sich heraus, daß man sich nur sehr schwer orientieren kann, daß die Exkurse des Anhanges nie zur richtigen Seite oder gar Textstelle gelesen werden, daß man immer erst nachblättern muß, ob das gerade ausführlich besprochene Denkmal vielleicht auch im Text oder auf einer Tafel abgebildet ist, daß die Individualisierung der einzelnen Textseite völlig fehlt und man infolge des Mangels jedes Sperrdrucks Stellen, die man noch-

mals nachlesen will, nur sehr schwer findet: all dies sollte doch dazu bewegen, der Schau-Freude in wissenschaftlichen Büchern nicht größeren Raum zu geben, als sich mit dem intellektuellen Zweck verträgt. Mag das Buch ruhig „häßlicher" aussehen, wenn es nur den ökonomischen Wissenschaftsbetrieb erleichtert. —

Zusammengefaßt: Gerstenberg ist eine große Hoffnung. Eindringlichstes Studium ins Detail der Materie verbindet sich mit einem großen Reichtum an „Gesichtspunkten". Es fällt ihm nicht nur viel ein, er weiß auch viel (ein Satz, der für ihn nach Belieben auch umkehrbar ist). Wenn man „aus der Schule" schwatzen darf, möchte man die Hoffnung aussprechen, daß die „Großen" dies Talent nicht aus dem Auge verlieren mögen. Es scheint uns gut, auch einmal öffentlich darauf hinzuweisen, daß kaum eine Universitätsfakultät sich so geringer Förderung rühmen darf, wie gerade die kunsthistorische. Nicht nur, daß an den größten deutschen Universitäten noch immer Reisestipendien oder andere Unterstützungen gerade für neuere Kunsthistoriker fehlen, macht sich auch mit der Zeit immer stärker das Fehlen jeder geschlossenen Kunsthistoriker-Organisation fühlbar. Der „Deutsche Verein" hat hier bisher nur sehr wenig geholfen. Die deutschen Professoren mögen sich die österreichische Organisation zum Muster nehmen. Hier sorgen Dvořak und seine Leute für jeden jungen und begabten Schüler auch noch nach seinem „Doktor". Was Österreich kann, das sollte auch in Deutschland möglich sein. Auch hier müßte (so wie dort die materielle Sicherstellung der jungen Kunsthistoriker im Betriebe der Denkmäler-Aufnahme gefunden wurde) irgendein Weg geschaffen werden, um begabten jungen Kunsthistorikern die Möglichkeit des ruhigen Arbeitens und Forschens zu geben, auch wenn der „Studentenwechsel" mit der Promotion erledigt ist. Auf daß nicht nur Jene Aussicht haben, Privatdozenten zu werden, die neben den Zinsen eigenen geistigen Kapitales zufällig auch über die Zinsen eigenen materiellen Kapitales verfügen. Die richtige „Auslese" wird dadurch zu sehr erschwert. —

Und nun wünschen wir Gerstenberg noch von Herzen, daß er gesund und heil aus dem Kriege heimkehre. Max Deri.

## ULRICH THIEME, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Zehnter Band: Dubolon-Erlwein. Gr.-8°. Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1914.

An dem Werk bewährt sich nun der biblische Spruch: denn wer hat, dem wird gegeben werden, und er wird in Überfluß haben. Der Herausgeber befindet sich in der Lage mitzuteilen, daß zu der privaten Subvention des schönen Unternehmens auch noch eine kaiserliche getreten ist. So steht die Erscheinung von zwei Bänden das Jahr nun über allen Zweifel erhaben. Weiter wird mitgeteilt, daß der Redaktion eine ganze Menge von wichtigem Manuskript-Material zur Verfügung gestellt worden ist. Daß sie alles Gedruckte in erschöpfender Weise verarbeitet, weiß man schon: es ist besonders erfreulich zu hören, daß somit große Quellen, die, weil sie nur urschriftlich vorlagen, nicht ihren Zweck erfüllen konnten, nun auch zum Nutzen aller fließen werden.

Einige kleine Notizen: Von Androuet-Ducerceau besitzt das Dresdener Kupferstich-Kabinett einen schönen Band mit 32 Architekturstudien usw. auf Pergament. Auf dem Schweinslederdeckel steht 1635 eingepreßt, doch bezieht sich das wohl nur auf den Einband. Die Zeichnungen dürften von einem der jüngeren D. herrühren; darunter befindet sich das gleiche Motiv, das Geymüller gegenüber S. 120 abbildet, mit leichten Abänderungen. Bei Erneste A. Duez wird nichts von den schönen Kaltnadelarbeiten des Meisters erwähnt, auf die ich z. B. schon 1896 in der Kunst unserer Zeit hinwies: Von Dulac möchte neben „Shakespeares Sturm" noch der viel schönere „Sommernachtstraum" erwähnt werden; von D. Dumonstier besitzen die Dresdener Sammlungen bemerkenswerte Bildnisfolgen in Originalzeichnung; von Gustav Eilers hat A. Roeper im Buchhändler-Börsenblatt (Nr. 137 vom 29. Juli 1909) einen richtigen Oeuvre Katalog gebracht. In der Van Dijck-Bibliographie fehlt meine Faksimileausgabe, die einzig bestehende der 21 Original-Radierungen des Meisters, — ich erwähne das nur, weil der Wiener Schriftsteller sie wohl absichtlich unterdrückt haben wird. (London, Hodder u. Stoughton, fol. 1905.)

Von wichtigen Meistern des Bandes hebe ich hervor: Duccio di Buoninsegna (Weigelt), Dürer (Friedlaender, eine Musterleistung auf 14 Spalten, einschließlich der Bibliographie), Duquesnoy (Sobotka), van Dijck (Haberditzl) und Elsheimer (Weizsäcker). Mit der Einordnung der De und Du-Namen verfährt die Redaktion aber ziemlich planlos. Warum Dujardin und Duquesnoy hier, Duperac aber unter Perac stehen soll, verstehe ich nicht; aber die Einordnung ist sowieso die einzig schwache Seite des Werkes. J. Springer hat solche Leute wie Jean Duvet und G. Edelinck gründlich und doch vorbildlich knapp gefaßt. Wenn sich

die Mitarbeiter namentlich für lebende Künstler hieran ein Beispiel nehmen wollten, so würde das Lexikon immer noch vortrefflicher werden.

Hans W. Singer.

## THEOBALD HOFMANN, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. II. Band. 2. Auflage.

Der unermüdliche Verfasser erweitert sein Lebenswerk, das monumentale Buch über den Architekten Raffael, unaufhörlich. Der Kreis der Interessenten für dieses ist naturgemäß ein beschränkter, trotzdem ist eine zweite Auflage der beiden ersten Bände schon notwendig geworden, die im ganzen unverändert blieb. Nur die äußerst schwierige Frage der einstigen Lage und Erscheinung der Häuser des Künstlers hat den Verfasser inzwischen noch weiter in Anspruch genommen, und so finden wir denn in der neuen Auflage des Textes der Abteilung B des II. Bandes erhebliche Erweiterungen. Das neue Bildermaterial hat der Verfasser, um den Tafelteil nicht zu ändern, dem Text einverleibt, der darin umfassende Bereicherung aufzuweisen hat. Von Bedeutung ist es aber, daß alles dieses Hinzugekommene die von Th. Hofmann zuerst aufgestellte Behauptung, es handle sich bei den Häusern Raffaels im Borgo nuovo um zwei, nämlich zuerst um sein Wohnhaus, — und dann seinen Werkstattpalast, durch die neuen bildlichen und sonstigen Materialien durchweg bestätigt erscheint; sowie, daß nur der letztere ein Neubau nach Raffaels Plan war, den Bramante ausführte, das Wohnhaus aber ein älterer Bau, den Raffael gekauft hatte. Zugleich weist Hofmann die äußere Architektur jenes wichtigen Bauwerks in einem Stich Lafreris und zahlreichen anderen Darstellungen nach. Dieser Bau ist 1565 mit dem ganzen Häuserblock am Petersplatz abgerissen; an der Stelle des Wohnhauses ist seit 1551 bis 1685 der Palazzo dei Convertendi erbaut.

Dies wichtige Hauptergebnis der Forschungen Hofmanns über Raffaels Häuser wird durch die neu beigebrachten Dokumente durchweg befestigt, zu denen noch der Umstand zu rechnen ist, daß inzwischen nichts hinzutrat, das jenen Feststellungen in irgendeiner Hinsicht widerspräche. Wir dürfen demnach Hofmanns Ergebnisse hierin wohl als endgültige ansehen. Albrecht Haupt.

## ELLIS H. MINNS, Scythians and Greeks. Cambridge, University Press. 1913.

Die Fragen, die durch dieses großangelegte Werk um einen bedeutenden Schritt der Lösung entgegengeholfen werden, sind herangereift, um begründetes lebhaftes Interesse zu wecken. Asien scheint wieder am Beginn einer großen aktiven Periode zu stehen. Die Erben der Völker, die im Altertum die Kraft seines lokalen Genius auch im fernen Westen zur Entfaltung gebracht haben, sind wieder zur Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit gelangt. Das Zentralasien der Alten, das mit Osteuropa in organischer Verbindung stand, ist für uns wieder lehrreich geworden.

Die Skythen bzw. Hunnen bedeuteten für das Asien des Altertums die Einheit. Sie verkörperten die Kraft, die dem genialen Kakuzo Okakura den grundlegenden Gedanken eingab: „Asia is One." (Ideals of the East.) Sie spielten die Vermittlerrolle zwischen Mesopotamien und dem Reich der Mitte, indem sie als Verwirklicher der großen Prinzipien der Aufnahmefähigkeit und des Liberalismus auftraten. Dabei entfalteten sie eine eigenartige mächtige Synthese, die Verschiedenartiges mit sicherem Gefühl zu logischen Einheiten verschmolz. Die in Rußland und Sibirien aufgefundenen skythischen Denkmäler zeugen davon, zu welcher künstlerischen Kraftentfaltung sich diese Fähigkeit aufschwingen konnte.

Das über 700 Seiten starke Buch von Minns gilt nicht nur diesen Proben nomadischen Kunstgeistes, sondern schlechterdings dem ganzen Komplex der skythischen Fragen. Wir haben es hier mit einer Sammlung bzw. einer Kompilation zu tun, die ein z. T. schwer zugängliches und in den verschiedenartigsten Zeitschriften und Publikationen zerstreutes Material vereinigt und der wissenschaftlichen Forschung schon deshalb ausgezeichnete Dienste leistet, weil es russische, ungarische, finnische und andere fremdsprachige Werke verarbeitet, deren Text den meisten westeuropäischen Fachgenossen unverständlich ist.

Es sind hauptsächlich die um die uralaltaische Archäologie sehr verdienten Forscher Castrén, Aspelin, Radloff, Tallgren, Tolstoj, Kondakoff, Reinach, deren Arbeiten hier resumiert und in den bereits reichen Komplex der einschlägigen Literatur eingestellt werden. Selbstverständlich ist es dabei, daß Verfasser als Grundlagen die Mitteilungen von Aristeas, Herodotos, Hippokrates, Plinius und anderen Geschichtsschreibern und Geographen des klassischen Altertums betrachtet. Er versucht hauptsächlich auf Grund dieser Quellen ein geographisch, ethnologisch und historisch verläßliches Bild der skythischen Vergangenheit zu geben. Daneben vernachlässigt er nicht die Schilderungen der Hiungnu und Mongolen durch öst-

liche, besonders chinesische Geschichtsschreiber, sowie die Mitteilungen des Rubruquis und Marco Polo zum Vergleich heranzuziehen.

Die Übereinstimmungen der diesen zeitlich und räumlich entfernten Quellen entnommenen Daten lassen auch ihn zu der Annahme neigen, daß all die erwähnten, in Betracht gezogenen Völker turanische Stammesgenossen sind. Der definitiven Beantwortung der Streitfrage, ob die einstigen skythischen Bewohner des heutigen Rußland und Sibirien indogermanische oder uralaltaische Völker waren, scheint er sich nicht gewachsen zu fühlen. Mit ziemlich farblosen Kommentaren begleitet er die einander widersprechenden Theorien von Zabelin, Niebuhr, Boeckh, Neumann, Deuß, Müllenhoff, Wilser, Csengery, Vámbéry, Géza Nagy, Jurgewicz, Miller und Mischtschenko. Er schließt sich im wesentlichen dem letzteren an, indem er die Skythen für ein hauptsächlich aus iranischen Elementen bestehendes Mischvolk hält, dessen Führerschaft in den Händen eines uralaltaischen Stammes war. Von dem Fehler so vieler englischer Werke, dem Ausweichen der letzten Forderungen streng systematischer wissenschaftlicher Arbeit ist auch dieses sonst so verdienstvolle Werk nicht freizusprechen.

Die Stärke des Buches liegt in der Beschreibung und Analyse des archäologischen bzw. kunsthistorischen Materials. Alle wichtigen Funde werden eingehend besprochen und einem weiteren Leserkreis zugänglich gemacht. (Alexandropol, Tschertomlyk, Krasnokutsk, Tsymbalka, Chmyrewa Mogila, Oguz, Melgunow, Martonoscha, Ryzhanowka, Axjutintsy, Wolkowtsy, Popowka, Kul Oba, „Sieben Brüder", Karagodewaschk, Kelermes, Kurdzhips, Kostromskaja, Nowotscherkask, Vettersfelde u. s. f.) Mit klarem Verständnis wird in ihnen das assyrische, persische und griechische Element festgestellt.

Ganz vag und unkontrollierbar sind dagegen die Andeutungen über einige Momente (chymärenhafte Tiere, barbarische Anwendung von Gold usw.), die als hunnische Charakteristiken angenommen werden. Die Frage einer hunnischen Kunst und Kultur ist freilich im Zusammenhang der Probleme, denen auch dieses Buch gewidmet, von elementarer Wichtigkeit. Die Trennung des aller Wahrscheinlichkeit nach hunnischen Materials vom übrigen sogenannten skythischen muß energisch durchgeführt werden. Als grundlegendes Kriterium ist meiner Meinung nach die Verwandtschaft mit den Denkmälern der altchinesischen Kunst anzunehmen.

Minns läßt sich wahrscheinlich durch Laufer (Chinese Pottery of the Han Dynasty) beeinflussen, als er die chinesische Wirkung auf die nomadische Kunst und Kultur Zentralasiens in manchen wichtigen Punkten nicht anerkennt und die Denkmäler, die diese Verbindung mit Ostasien dokumentieren, unberücksichtigt läßt.

Allein die vielsagende Affinität, worauf — ohne dabei speziell an die Hunnen zu denken — meines Wissens zuerst Paul Reinecke hinwies, kann nicht aus einfachen advokatorischen Gründen schlechterdings geleugnet werden. Auf die Beobachtungen von Aspelin und Reinecke gestützt, fand ich eben deshalb schon öfters nötig, meine Annahme auszusprechen, daß einige sonderbare zylindrische Opferkessel, die auf dem weiten Gebiete zwischen dem oberen Flusse der Jenissei bzw. dem Altai und Westungarn zerstreut aufgefunden wurden (Kisilkaja, Biisk, Ustschissolsk, Sysran, Höckricht, Törtel bei Szolnok und Kapostal), hunnische Erzeugnisse sein müssen. Diese Gefäße weisen in Form und Guß, die reicher ausgebildeten (im Nationalmuseum zu Budapest) in den am Rande angebrachten pilzförmigen Dekorationen, leicht erkennbare Ähnlichkeit mit den chinesischen Bronzen der Shan- und Chou-Dynastie auf. Ihren Grundformen entsprechen in überraschender Weise die hieroglyphischen chinesischen Schriftzeichen für Hsüe (Blut), Min (Schale), Tou (Becher), Ting (Räuchergefäß). Die allem Anschein nach symbolischen Dreiecke (mit der Spitze nach unten) auf den Seiten der Kessel von Sysran und Ustschissolsk glaube ich mit Recht mit den altchinesischen Schriftzeichen für K'ou (Mund), She (Zunge), Yen (Sprache), Yin (Ton, Laut), Kü Richterspruch, Urteil) oder Tien (Blitz), Shih (Stein, Fels) in Zusammenhang zu bringen, wo dieselbe Form als wesentlicher Bestandteil vorkommt.

Unter den Denkmälern altchinesischer Kunst muß ich noch auf die Shantung-Reliefs der Han-Zeit hinweisen. Diese hochinteressanten historischen und legendarischen Kompositionen enthalten eine ganze Reihe Figuren, die meiner Meinung nach Hiungnu darstellen. Eine ganze Reihe Krieger auf den Schlachtbildern Chavannes (Voyage Archéologique dans la Chine Septemtrionale) Pl XXVII, XXVIII trägt eine den griechischen Skythendarstellungen ähnliche Kleidung. Die überirdischen Geister auf den Reliefs von Wu Leang-tse sind zum Teil mit Kopfbedeckungen dargestellt, die lebhaft an diejenigen der Kimmerier (Minns, S. 55, Fig. 9) erinnert.

Kurz und gut: die alten Kunstdenkmäler und Geschichtswerke der Chinesen müssen noch, nach

diesen Proben zu urteilen, ein Material enthalten, das zur Kenntnis der nomadischen Nachbarvölker Wesentliches beitragen kann. Dieses Material muß von dem zukünftigen, auf höhere Synthese zustrebenden Geschichtsschreiber der Skythen bzw. Hunnen energischer ausgebeutet werden. Die Chinesen haben ihre turanischen Nachbarn, die Hiungnu, gründlicher gekannt als die Griechen die nördlich vom Schwarzen Meere ansässigen Skythenvölker.

All das sei natürlich nicht aus eitler Streitsucht betont. Verfassers Verdienste sollen damit nicht herabgesetzt werden. Minns leistete eine Arbeit, die an Gewissenhaftigkeit und Verläßlichkeit kaum etwas zu wünschen übrig läßt. Er erwies sich der Aufgabe, die er sich gestellt, vollkommen gewachsen. Sein Werk, ein unentbehrliches Corpus, ist berufen, der Forschung auf den verschiedensten Gebieten gute Dienste zu leisten.

Zoltán v. Takács.

## ERNST TROSZ, Das Raumproblem in der bildenden Kunst, kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandischen Lehre. München, Delphin-Verlag, 1914.

Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers hat ihre Bedeutung nicht nur darin, daß sie einem großen Gebiet der Kunstwissenschaft mit einem Schlage eine ganz neuartige Klärung gegeben hat, sie hat auch — und das spricht wohl am meisten für ihren Wert — der Kunstforschung neue, bis dahin ungeahnte Aufgaben gestellt. Diese Aufgaben gehen nach zwei Richtungen. Einmal handelt es sich um die Anwendung dieser Theorie auf die konkreten Objekte der Kunst, zum andern um ihre weitere theoretische Verarbeitung, besonders um ihre philosophische Begründung. Für beide Aufgaben war bis jetzt noch gar zu wenig getan worden. Aber die zweite wurde nun von dem vorliegenden Buche wenigstens in Angriff genommen und man kann sagen, auch zum guten Teil einer glücklichen Lösung zugeführt. Die vielen Angriffe, die gerade von philosophischer Seite gegen jene Kunsttheorie erhoben worden sind, beruhen hauptsächlich auf einem Mißverständnis, dessen Klärung das Hauptverdienst dieses Buches ist. Denn das Buch gibt nicht nur, wie der Titel zu besagen scheint, eine Untersuchung eines speziellen kunsttheoretischen Problems, sondern viel mehr: es beantwortet die Frage, „inwieweit die Fiedler-Hildebrandische Lehre von der philosophischen Kritik verifiziert wird".

Die Einleitung faßt noch einmal kurz und sehr klar die Hauptideen dieser Lehre zusammen. Wofür wir dem Verfasser hier aber besonders dankbar sein müssen, ist der Nachweis, daß Goethes Farbenlehre schon in vielen Beziehungen jene Theorie vorausgeahnt hat. Erst dadurch wird das richtige Verständnis von Goethes so viel angefeindeter Anschauung auf diesem Gebiet möglich und ergibt sich zugleich die noch nicht genug gewürdigte Bedeutung von Goethes Farbenlehre für die Kunstwissenschaft.

Die Untersuchung geht dann aus von der Kritik der diskursiven, begrifflichen Erkenntnis, die gewöhnlich als einzige Art der Erkenntnis gilt. Ihre Unzulänglichkeit liegt hauptsächlich darin, daß die begriffliche Abstraktion nicht zu einer Aneignung der Wirklichkeit, sondern im Gegenteil von ihr wegführt und sie aufhebt. So bleibt das Bedürfnis nach einer anderen Art von Erkenntnis, die die Wirklichkeit als solche bestehen läßt, das ist die anschauliche Erkenntnis. Der Unterschied beider liegt in der durchaus verschiedenen Fassung des Raumproblems. Der begrifflichen Erkenntnis entspricht der euklidische Raum, der anschaulichen der reale Raum („Gesichtsraum"). In beiden herrschen verschiedene Gesetze, in jenem die der Geometrie, in diesem die des Sehens (z. B. Perspektive). Noch bedeutsamer als diese Unterscheidung ist der Unterschied zwischen dem Raum, den wir uns durch das Tastgefühl, und dem, den wir uns durch das Sehen aneignen. Durch die Übersehung dieser Unterschiede entstehen viele verbreitete Irrtümer. Der Tastraum ist euklidisch (hat z. B. keine Perspektive, keine Erfassung von Qualitäten und Intensitäten [Farbe, Licht]), kommt also nicht für die Anschauung, somit auch nicht für die Kunst in Betracht. Diese Grundideen, die hier nur angedeutet werden konnten, analysiert der Verfasser sehr klar und feinsinnig bis ins einzelne, z. B. bis zu einer genauen Beschreibung der Eigenart des Sehraumes, und entwickelt aus ihnen dann zum ersten Male eine genaue Definition des Sehens im eigentlichen Sinne: „Sehen heißt, einen bestimmten Komplex von Gegenständen als gegenseitig sich bedingendes Aggregat von Qualitäten und Intensitäten bei vollkommener Koinzidenz der Relationen der Objekte untereinander und in Beziehung auf unseren kephalozentrischen Raummittelpunkt erkennen" (S. 70). Mit der Begründung, daß die Kunst die Fortentwicklung des Sehaktes sei, dienen dann die dargelegten Anschauungen zum philosophischen Fundament für die bekannten Fiedler-Hildebrandischen Lehren. Es handelt sich also

nun nicht mehr um das Problem der Form, sondern um das Problem des Raumes, — in der Tat eine wesentliche Klärung und Vertiefung jener Theorie.

Was sich gegen das vorliegende Buch einwenden ließe, wäre nur das gleiche, was auch gegen die gesamte von Fiedler begründete Theorie eingewendet werden müßte, und dazu ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei hier gesagt: auch Troß befindet sich in dem Irrtum, diese Theorie für die Theorie der Kunst zu halten, anstatt nur für eine Theorie, oder richtiger für die Theorie einer bestimmten Art von Kunst (daher sie auch nicht mit der Erkenntnistheorie in Parallele gesetzt werden kann). Der Fehler steckt da, wo die Kunst als „Fortbildung des Sehaktes" definiert wird. Diese Definition kann sich aber nur auf ein bestimmtes Gebiet der Kunst beziehen (auf die im eigentlichsten Sinne „naturalistische"). Es ist daher die Korrektur notwendig: die Gesetze dieser Theorie haben Geltung, nicht weil die Kunst Fortbildung des Sehaktes ist, sondern nur soweit sie es ist. Daneben aber gibt es große Gebiete der Kunst, in denen sie keine Geltung haben, ja sogar solche, deren wesentliche Eigenschaft die Durchbrechung dieser Gesetze ist. Die Gesamtdefinition der Kunst kann nur eine solche sein, die sie mit allen Gebieten der Kunst gemein hat. Sie kann daher nicht von dieser noch von sonst einer Kunsttheorie gegeben werden, sondern nur von der Ästhetik. Die Einschränkung, die diese Kunsttheorie gegenüber der Ästhetik erhalten muß (nicht umgekehrt, wie Troß meint), ist schon durch die Worte von Troß gegeben: „Da das Objekt erst durch das Beziehen auf das Erkenntnisvermögen, den Verstand, in uns zum Kunstwerk wird, hat es auch nur die Kunsttheorie mit der Kunst selber zu tun" (S. 105). Die Beziehung auf den „Verstand" besagt bereits, daß es sich hier nur um den Teil der Kunst handelt, der dem Verstand zugänglich ist, während alles übrige der Ästhetik bzw. den übrigen Gebieten der Kunstwissenschaft vorbehalten bleibt. In der Darstellung der Beziehungen zur Ästhetik scheint mir die Schwäche des Buches zu liegen. Von Bedeutung ist aber wieder der Hinweis auf die Wichtigkeit dieser Kunsttheorie für die Kunstgeschichte, die noch immer oft genug an die Arbeit geht, bevor sie ihr Gebiet theoretisch klar abgegrenzt und bestimmt hat. Auch diese Aufgabe kann diese Kunsttheorie aber nur für bestimmte historische Gebiete lösen.

Wie gesagt, die theoretischen Mängel teilt dieses Buch mit der gesamten Anschauungsweise, der es zugehört. Sein nicht geringes Verdienst liegt aber darin, die Fiedler-Hildebrandische Lehre in den philosophischen Grundlagen, besonders der Erkenntnistheorie fest verankert zu haben. Wer sich um ihre Erfassung und Verarbeitung bemüht, für den wird das vorliegende Buch unentbehrlich sein.

Kurt Freyer.

## ANDRÉ FONTAINE, Académiciens d'autrefois. Mit 16 Tafeln. Paris 1914, H. Laurens. Preis Fr. 9.—.

„J'avais rêvé d'écrire une histoire générale de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture", beginnt André Fontaine das Vorwort seines neuesten Buches. Der Stoff für eine Geschichte der französischen Malerakademie ist vorläufig noch zu wenig ans Licht gehoben, zu ungeklärt und zu ungeordnet, als daß die Zeit schon gekommen wäre, etwas Zusammenfassendes und Endgültiges über dieses Thema zu schreiben. Es fehlen für die Lösung dieser Aufgabe dringend erforderliche Vorarbeiten. Erstens müßte die Geschichte der italienischen Akademien geschrieben werden. Alois Riegl in seinen „Stilfragen", Hans Schmeber in der „Italienischen Malerei des XVII. Jahrhunderts" und Hans Tietze in seinem „Palazzo Farnese" haben auf diesem Gebiet wohl wertvolle Vorarbeiten geleistet; aber es fehlt bis heute eine zusammenfassende und auf gründliches Quellenstudium gestützte Arbeit, die die Entwicklung der Akademien und der akademischen Prinzipien als Hauptthema behandelt. Zweitens fehlt ein Buch, das die kulturellen und künstlerischen Beziehungen zwischen Italien und Frankreich darstellt. Einige Werke aus neuerer Zeit geben Andeutungen darüber, die nicht immer sorgfältig belegt, niemals systematisch aufgereiht worden sind; in Rom und Paris harrt noch ein gewaltiges Quellenmaterial eines umsichtigen Bearbeiters. Viele warten, daß Italiener oder Deutsche, die sich mit der italienischen Kunst beschäftigen, sich der ersteren Aufgabe unterziehen, ebensoviele, daß einer der jüngeren Franzosen das Pariser Quellenmaterial durcharbeitet. Keiner in Frankreich würde mir zu dieser mühseligen, langwierigen und schwierigen Arbeit geeigneter erscheinen als André Fontaine, da er Geduld, Gerechtigkeit, Klugheit und Verantwortungsgefühl besitzt. Schon die erste, größere Arbeit des Verfassers, „Essai sur le principe et les lois de la critique d'art" berechtigte zu den besten Hoffnungen und ließ F. als den Berufenen für die besagte Aufgabe erscheinen. Leider aber griff F. sein zweites Thema: „Die Geschichte der französischen Ästhetik im

XVII. Jahrhundert" nicht am Anfang, sondern in der Mitte an, d. h. er setzte nicht mit den französisch-italienischen Beziehungen ein, sondern begann mit Poussin. „Les Doctrines d'art en France" leiden an einer Unterschätzung und an einem Mangel der Berücksichtigung der italienischen Kunst und Literatur. Wie eng und rege die Beziehungen besonders zwischen Rom und Florenz waren, wissen die Deutschen, die sich mit der Erforschung dieser Zeit beschäftigen besser als die Franzosen. Deutsche haben römischen Archiven Tatsachen entnommen, die für einen bedeutenden Umfang des italienischen Einflusses in Frankreich sprechen. Ein flüchtiger Blick in die ungehobenen Schätze der Pariser Archive unterstützt diese Hypothese. Dennoch, scheint mir, darf man dem italienischen Einfluß in Frankreich nicht eine zu große Rolle zusprechen wollen. Es gibt in der französischen Kunst etwas, das rein französisch ist, in der französischen Akademie gerade rein akademische Phänomene, die nicht aus Italien stammen, sondern aus Paris. Der akademische Stil in Poussins Abendmahl in Paris und in London, in Champaignes Abendmahl läßt sich nicht von Rom aus begreifen, sondern einzig und allein von Port Royal aus. Es ist mir nicht bekannt, daß deutsche Kunstforscher den Einfluß des Jansenismus auf die bildende Kunst verfolgt haben; Pascal steht Kunsthistorikern recht fern. Wer aber jemals sein Ethos in sich aufgenommen, die Kraft seiner Wirkung erfahren hat, begriff, daß Pascal auch die Gesinnung der bildenden Künstler umgeprägt haben muß. Das wird aus dem fünften Kapitel „L'Esthétique Janséniste" von Fontaines neuestem Buch besonders deutlich. Machtsprüche wie diese „Tout le plaisir qu'on prend aux choses visibles diminue autant la vie de la Grâce" (Agnes) — „Cela fera, que vous pourrez passer pour un restaurateur de la peinture, en la délimant de l'erreur et du mensonge que les Italiens y ont introduits, et la rendant une histoire véritable et propre pour honorer Dieu en instruisant fidèlement les hommes" (Saint-Cyran an J. B. de Champaigne) — „C'est une sorte d'impertinence de vouloir faire mieux que ce qui a été inspiré par Dieu" (Martin de Broco will damit sagen, wenn der Maler wagt, in der Darstellung vom Bibeltext abzuweichen). Das Kunstwollen des Jansenismus war dogmatisch, akademisch und in Vorurteile geschnürt. Die bildenden Künste hatten für die Jansenisten nur als ein Ausdrucksmittel ihrer Moral Daseinsberechtigung. Die Starrheit der künstlerischen Forderungen der Akademie, die historische Treue bis zum letzten Beiwort des Bibeltextes verlangte, hat in Port Royal ihre Wurzeln. Die berühmten Akademiedebatten über Poussins Auffassung des Bibeltextes in seinem Bilde: Eliezar und Rebecca werden nur durch das Eindringen des jansenistischen Geistes in die Akademie erklärlich und verständlich. Das ist eine wichtige, bisher zu wenig beachtete Tatsache. Wenn aber F. angesichts des gewaltigen Einflusses von Port Royal auf die Akademie sagen zu können glaubt, daß der Jansenismus nicht kunstfeindlich war, so kann ich ihm darin nicht folgen. Ich unterschätze nicht die Größe und nicht die Schönheit des Geistes von Port Royal; aber die Gerechtigkeit verlangt einzugestehen, daß Jansenismus und Akademie die bildenden Künste in eine Abhängigkeit von einer moralischen Idee gedrückt haben und die Akademie obendrein durch ihre Einführung stufenförmiger Preise eine unheilvolle Bewertung des Kunstschaffens hervorgerufen hat.

Diese Einwände sollen und können Fontaines neuestes Buch nicht herabsetzen. Ein Buch ist nicht gut, wenn es nicht zu vielfältigen Erörterungen Anlaß gibt; und die fordert jedes einzelne Kapitel dieses Werkes heraus. Es verlangt einen Ausbau nach verschiedenen Seiten. In allen Schriften — auch in dieser — vernachlässigt der Verfasser die Werke der Künstler; er verachtet die Stilkritik und treibt niemals Formalästhetik. Seine Bücher sind Entwicklungsgeschichten der Ideen, der künstlerischen und menschlichen Streitfragen. Auf diesem Gebiet ist F. Meister. Er geht den Quellen nach, wählt mit Klugheit das Notwendige aus und legt sie geschickt aus. Er hat durch Lavisse und Lemonnier eine gründliche, straffe und klare Methodik erlernt. Wie alle seine Bücher enthält auch dieses Werk eine ganz gewaltige Fülle neuen Materials. Kapitel I: „Les premiers Académiciens", II: „Le despotisme de Lebrun", III: „Le cas d'Abraham Bosse", VI: „Mignard contre Le Brun", X: „Prix de Rome" geben zur Entwicklung der französischen Akademie, der Malerei, zum Kampf der Parteien und zum Problem: Form und Farbe bedeutungsvolle neue Aufschlüsse. Seine unfreiwillige Verbannung in den Süden wußte der Verfasser wissenschaftlich auszunützen, indem er diesem Buch ein wertvolles Kapitel über das Kunstleben in Toulouse hinzufügte.

Alles in allem ist Fontaines neuestes Buch für alle, die sich mit dem 17. und 18. Jahrhundert beschäftigen, ein unentbehrliches Werk, dessen Lektüre Genuß und Anregung bietet, das jeder immer von neuem gerne zur Hand nehmen wird.

Otto Grautoff.

## M. OSAKI, Das Breviarium Brukenthal-Hermannstadt. Heft 1 u. 2. 1912.

Der anspruchslose Text prätendiert nicht, als wissenschaftliche Arbeit gewertet zu werden. Referent lehnt es deshalb ab, auf die darin niedergelegten Äußerungen mit billigem Zerkleinern einzugehen. Er steht sogar nicht an, die sachdienlichen Mitteilungen betr. Provenienz, Zustand usw., ebenso wie die Zurückhaltung, mit der — offenbar von einem Laien — der Text geschrieben worden ist, anzuerkennen.

Die Hs. verdient Beachtung, weil sie in dem Monumentalwerk von Morpurgo und Scato de Vries über das Breviarium Grimani nicht mit in den Kreis der hierher gehörigen Hss. einbezogen ist.

Die den beiden Heften beigegebenen Tafeln (24 Stück) reichen leider nicht aus, ein abschließendes Urteil abzugeben.

Die Hs. verdiente eine genauere Nachprüfung, namentlich auch hinsichtlich der auf p. 510 auf dem Gewande eines Pharisäers vorkommenden Inschrift: Olnerikus, von der ich gerne wissen möchte, ob sie nicht der der Hs. 69 der Darmstädter Hofbibliothek gleicht und sich nicht eher als Horebout deuten läßt. Habicht.

## ENTGEGNUNG.

Herr Paul F. Schmidt in der Besprechung meines Buches über Nicolas Poussin (M. f. K. VII, 12) spürt „trotz der Vollkommenheit im Vortrag" meine „eindringliche und sorgfältige Forscherarbeit" hindurch. Um so eher hätte er bemerken müssen, daß dem Ganzen eine methodische Durcharbeitung auch der Zeichnungen zugrunde lag, deren durchgreifende Hineinbeziehung den Rahmen des ästhetisch-chronologischen Versuches gesprengt hätte. Daher der Plan einer besonderen Veröffentlichung. Aufs schärfste muß ich mich also dagegen verwahren, daß dieser Absicht das unsachliche Motiv untergelegt wurde: einem in der Entstehung begriffenen Werke ähnlichen Inhaltes zeitlich zuvorzukommen. Mit der vom Referenten gerühmten Wissenschaftlichkeit würde sich dieser geschäftliche Gedanke schlecht vertragen. Doch glaube ich noch darüber hinaus feststellen zu müssen, daß mein Manuskript schon im Sommer 1913 fertiggestellt war; seine Herausgabe wurde auf Wunsch des Verlegers sogar noch um ein halbes Jahr — bis Frühjahr 1914 — verzögert. Als es erschien, lag von dem erwähnten andern Werk nur eine Ankündigung vor. Walter Friedlaender.

Die angegebenen Tatsachen machen selbstverständlich jede anderweitige Vermutung hinfällig, und ich freue mich, daß Herrn Friedlaenders Wissenschaftlichkeit, die ich ja niemals angezweifelt habe, auch von solchen leichtesten Schatten von Unsachlichkeit gereinigt ist, und bin der Erste, dies gern anzuerkennen. P. F. Schmidt.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 2:

LEO BALET, Neuerwerbungen des Bremer Kunstgewerbemuseums. (1 farb. Taf., 31 Abb.)

Heft 3:

HANS FRIEDEBERGER, Ankäufe und Neuaufstellungen der Kgl. Nationalgalerie in Berlin. (8 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Die spanischen Azulejos und ihre Bedeutung für die Erforschung der Quattrocentomalerei. (4 Abb.)

Heft 4:

JUSTUS BRINCKMANN †. Von Robert Schmidt.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Unbekannte Bilder von Feuerbach auf der Ausstellung aus Privatbesitz bei Fritz Gurlitt. (2 farb. Taf., 7 Abb.)

HANS FRIEDEBERGER, Werke deutsch. Meister aus Privatbesitz bei Fritz Gurlitt. (14 Abb.)

---

## DIE KUNST FÜR ALLE.

XXX., Heft 9/10:

G. J. WOLF, Reiterdenkmäler. (1 Gravüre, 11 Abb.)

F. VON OSTINI, Aus einem Tagebuche 1914 von Adolf Hengeler. (4 Abb.)

H. PALLMANN, Fritz Schwartz. Zu seinem ersten Todestag.

HEINZ BRAUNE, Die Sammlung Stransky in New York. (8 Abb.)

G. SWARZENSKI, Kunstwerke als Kriegsentschädigung.

ERNST KÜHNEL, Franz Krüger. (11 Abb.)

---

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 5:

KARL SCHEFFLER, Die Maler 1870 und 1914. (15 Abb.)

WALDEMAR RÖSLER, Ein Feldpostbrief. (4 Abb.)

FRITZ RHEIN, Feldpostbriefe. II. (8 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Totentanz. (3 Abb.)

ROBERT BAUER, Wilhelm Altheim †. (7 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Wie unsere Kinder den Krieg sehen. (4 Abb.)

KURT GLASER, Die Zerstörung von Brüssel im Jahre 1695. (2 Abb.)

BERNHARD HASLER, Originallithographie.

W. KLEMM, Originallithographie.

---

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 5:

FRITZ BURGER, Carl Schwalbach - München. (1 farb., 3 schwarze Taf., 6 Abb.)

FRANZ SERVAES, Der Krieg und der Kunstmarkt.

PLASTIKEN VON FRANZ METZNER. (1 Taf., 9 Abb.)

B. GRAEF, Walter Klemm - Weimar. (2 Tafeln, 11 Abb.)

R. BR., Anton v. Werner † und Gotthard Kuehl †.

WILHELM MICHEL, Prinzip und Laune. Zu den Arbeiten von Architekt Carl Johann Moßner-Berlin. (4 Taf., 20 Abb.)

ADOLF BEHNE, Geh. Raurat Otto Wagner-Wien.

HARRY MAASS, Eine Ehrengrabstätte für Krieger in Lübeck (Vorschlag).

---

## DEKORATIVE KUNST.

XVIII., Heft 5:

ARCHITEKT J. H. ROSENTHAL, Haus Sliwinski in Weißenbach am Attersee. (2 farb. Tafeln, 14 Abb.)

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, Der Wiederaufbau Ostpreußens.

FR. W. VON OESTÉREN, Die Silhouetten von Frau Johanna V. Schaefer. (9 Abb.)

MAX CREUTZ, Arbeiten von Prof. Ernst Riegel. (17 Abb.)

WOLF, Vom deutschen Werkbund.

---

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 5:

MAX J. FRIEDLAENDER, Martin Schongauers Kupferstiche. (1 Taf., 5 Abb.)

ERNST DIEZ, Isfahan. II. (21 Abb.)

EMIL POTTNER, Originalradierung.

---

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 5:

FRITZ HELLWAG, Die Kunstgewerbeschule in Essen. (10 Abb.)

G. E. PAZAUREK, „Nur kunstgewerblich".

E. W. BREDT, Zur Auffassungsphrase.

L. SEGMILLER, Über Glasmalerei. (5 Abb.)

---

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVII., Heft 11 u. 12:

MORIZ DREGER, Neuerwerbungen der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums. (23 Abb.)

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN, Eine gotische Tonbüste aus Oberbayern. (6 Abb.)

LEO PLANISCIZ, Die Kanzel des Domes von Grado. (11 Abb.)

HARTWIG FISCHEL, Das bosnische Haus. (18 Abb.)

EDM. WILH. BRAUN, Ein Werk des Joachimsthaler Zinngießers Hans Wildt im Österreichischen Museum. (7 Abb.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 3:

MAX BERNHART, Alte und neue Kriegsmedaillen. (42 Abb.)

ALEXANDER HEILMEYER, Unzeitgemäßes.

STEPHAN STEINLEIN, Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig. VI.

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 1:

FRANS HALS, Bildnis des Willem van Heythuysen; Brüssel, Museum.

DAVID TENIERS D. J., Vlämische Kirmeß; Brüssel, Museum.

JAN VAN EYCK, Adam und Eva; Brüssel, Museum.

HANS MEMLING, Bildnis des Niccolò Spinelli; Antwerpen, Museum.

JAKOB JORDAENS, Der König trinkt; Brüssel, Museum.

Text von HERMANN VOSS.

X., Heft 2:

JAN SIBERECHTS, Die Furt; Antwerpen, Museum.

CORNELIS DE VOS, Bildnis des Abraham Grapheus (1620); Antwerpen, Museum.

ANTON VAN DYCK, Beweinung Christi; Antwerpen, Museum.

JAN MANDYN, Der Sämann; Antwerpen, Museum.

MEISTER VON MOULIN, Madonna, das Kind anbetend; Brüssel, Museum.

Text von HERMANN VOSS.

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVI. Bd., Heft 1:

WILHELM VON BODE, Bruno Pauls Pläne zum Asiatischen Museum in Dahlem. (5 Taf., 3 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Der Meister der Mansi-Magdalena. (1 Taf., 4 Abb.)

G. J. KERN, Der Mazzocchio des Paolo Uccello. (18 Abb.)

HILDEGARD ZIMMERMANN, Hans Burgkmair des Älteren Holzschnittfolge zur Genealogie Kaiser Maximilians I. (16 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1914, Heft 1/2:

JOS. LUDW. FISCHER, Krieg. Kriegerische Darstellungslust alter Glasmaler. (1 Taf., 7 Abb.)

WETTBEWERB ZUR ERLANGUNG VON ENTWÜRFEN FÜR GLASMALEREI.

ADOLF HEILBORN, Zum Schaffen der Werkstatt J. Schmidt. (29 Abb.)

J. L. FISCHER, Patriotismus, Nationalismus und Kunst.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVII., Heft 10:

M. CREUTZ, Das Kreuz der Grafen von Isenburg. (1 Taf., 3 Abb.)

J. A. ENDRES, Zwei „Armenseelen"-Darstellungen. (1 Abb.)

B. BELOW, Eisenbeton im Kirchenbau.

M. CREUTZ, Ein Kristallkreuz von Prof. Ernst Riegel. (2 Abb.)

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 3:

A. HEILMEYER, Jakob Bradl. (4 Taf., 30 Abb.)

P. HOCHE, Die Kunst des Sehens.

HANS SCHMIDKUNZ, Große Berliner Kunstausstellung 1914. (Schluß.)

O. DOERING, Die XI. Internationale Kunstausstellung zu Venedig.

## ARTS AND DECORATION.

Januar 1915:

C. MATL. PRICE, Decoration and Dignity. (4 Abb.)

THE INDIVIDUALISM OF GOYA. (1 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, The tapestries of the Altman-Collection. (3 Abb.)

GUY PENE DU BOIS, Despotism and Anarchy in Art. (4 Abb.)

EXHIBITION IN THE GALLERIES. (4 Abb.)

CURRENT NOTES. (4 Abb.)

THE CRAFTSMAN EXHIBITION. (3 Abb.)

## L'ARTE.

XVIII., Februar 1915:

LIONELLO VENTURI, A traverso le Marche. (1 Taf., 27 Abb.)

GUISEPPE GALASSI, Scultura romana e Bizantina a Ravenna. (26 Abb.)

ROBERTO LONGHI, „Battistello". (6 Abb.)

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

## RASSEGNA D'ARTE.

XIV., November 1914:

F. MALAGUZZI VALERI, Bramante e le tre scene dell'Argo. (3 Abb.)

F. MASON PERKINS, Ancora del quadro di Giotto. (3 Abb.)

UMBERTO GNOLI, La storia della pittura perugina. (4 Abb.)

LUIGO DAMI, Un ciclo d'affreschi inedito di Giovanni Stradano. (3 Abb.)

PIO PECCHIAI, Le figurazioni dell'Annunciazione dipinte, scolpite, incise per l'Ospedale Maggiore di Milano. (15 Abb.)

Dezember 1914:

GUILIO U. ARATA, Il Duomo d'Arezzo. (16 Abb.)

RAFFAELLO GIOLLI, Un quadro del Tempesta. (1 Abb.)

GIORGIO NICODEMI, La pinacoteca dell'Arcirescovado di Milano. (13 Abb.)

# NEUE BÜCHER

KARL LILIENFELD, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst. (IV. Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte. Herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot.) Mit 25 Abb. Verlag Martinus Nijhoff, Haag.

HANS ROTT, Bruchsal. Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöfl. Residenzstadt. Mit Einleitung von J. Wille. (Beiheft 11 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur.) Einzelpreis M. 16.—. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

K. O. HARTMANN, Stilkunde. Mit 13 Vollbildern und 203 Textillustrationen (Sammlung Göschen). Verlag G. J. Göschensche Verlagshandlung G. m. b. H., Berlin und Leipzig.

ADELBERT MATTHAEI, Der Krieg von 1914 und die bildende Kunst in Deutschland. Vortrag, gehalten im Rahmen der „Vaterländischen Reden" zugunsten der „Kriegshilfe in Danzig", den 26. November 1914. Verlag A. W. Kafemann G. m. b. H., Danzig.

ANTON WERNER, Augsburger Goldschmiede. Verzeichnis der Augsburger Goldschmiede, Silberarbeiter, Juweliere und Steinschneider von 1346 bis 1803. Verlag J. A. Schlossersche Buchhandlung (F. Schott), Augsburg.

MAX PAUL, Sundische und Lübische Kunst. Beiträge zur niederdeutschen Kunstgeschichte. Mit 23 Lichtdrucken und 1 Textabbildung. Greifswalder Dissertation 1914. Verlag Bernhard Paul, Berlin.

F. SCHRÖDER, Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland. Preis brosch. M. 12.—. Verlag Duncker & Humblot, München u. Leipzig.

MARIUS FREIHERR VON PASETTI, Briefe über antike Kunst. Mit einer Einleitung von Sigmund Münz. Verlag F. Tempsky, Wien.

CURT VON PETER, Venezianische Malerei. Ein Essay. Leonhard Simion Nachf., Berlin 1914.

FRIEDRICH KEMPF, Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege. Preis geb. M. 2.50. Verlag G. Braunsche Hofbuchdruckerei, Karlsruhe i. B.

SAMMLUNG CHARLES BOISSONAS, Alte Waffen aus der Schweiz. Preis geb. M. 32.—. Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.

ERWIN PANOFSKY, Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Preis brosch. M. 6.—. Verlag Georg Reimer, Berlin 1915.

EUGÈNE FROMENTIN, Die alten Meister (Belgien-Holland). Mit 40 ganzseit. Abb. Ins Deutsche übertragen durch Ernst Ludwig Schellenberg. Preis geb. M. 6.—. Verlag Gust. Kiepenheuer, Weimar.

ERICH MARCKS, Alfred Lichtwark und sein Lebenswerk. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig 1914.

FESTSCHRIFT D. MÜNCHNER ALTERTUMSVEREINS ZUR ERINNERUNG AN DAS 50-JÄHRIGE JUBILÄUM. München, Horst Stobbe, 1914.

CURT JUNG, Die Stadt Spremberg in der Niederlausitz. Ein Beitrag zur Erforschung des deutschen Bürgerhauses in bau- und kulturgeschichtlicher Hinsicht an der Hand von Quellenforschungen und maßstäblichen Aufnahmen. Otto Elsner A.-G., Berlin 1914.

GUSTAV SCHIEFLER, Unsere kulturellen Verantwortungen nach dem Kriege. Vortrag, gehalten in der Hamburger Kunstgesellschaft. L. Friederichsen & Co. (Dr. L. und R. Friederichsen), Hamburg 1914.

GUSTAV PAULI, Der Krieg und die deutsche Kunst. Vortrag in der Reihe der Deutschen Vorträge Hamburgischer Professoren. L. Friederichsen & Co. (Dr. L. und R. Friederichsen), Hamburg 1914.

VIII. Jahrgang, Heft III.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Baaderstr. 21. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5I. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

# American Art News

15–17 East • 40th Street • New York

**Eine wöchentliche Zeitung für Kunstnachrichten**

**Äußerst wertvoll für Händler, Sammler und alle solche Personen, welche über den amerikanischen Kunsthandel und Kunstmarkt lesen und auf dem Laufenden bleiben wollen.**

## Zwölf Jahre erfolgreicher Publikation

und allgemein als Autorität in Kunstsachen sowohl in den vereinigten Staaten als auch in Europa anerkannt.

## Alle Kunstverkäufe von Bedeutung

in Europa und den vereinigten Staaten werden gewissenhaft berichtet, nebst Preisen und Käufern etc. Vorherige Anzeigen solcher Verkäufe werden stets gemacht.

## Wöchentliche Briefe von Paris und London

von den best informierten Autoritäten im Kunsthandel und Kunstnachrichten geschrieben, gelegentlich auch solche von anderen europäischen Kunstzentren, namentlich von Berlin, München, Leipzig, Amsterdam und Mailand. Unschätzbar als Nachschlagebuch.

**Von allen amerikanischen Sammlern und Händlern von Bedeutung gelesen**

Erscheint wöchentlich · $ 2.75 per Jahr · 37 Ausgaben

Wöchentlich vom 15. Oktober bis 1. Juni, monatlich während des Sommers

Amerikas einzige Kunstzeitung

MINIATURE ARABE PAR
ABDULLAH-EL-FADHL (1222)

IM BESITZ VON LÉONCE ROSENBERG
19 RUE DE LA BAUME-PARIS

# EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN

Mit dreizehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von ANTON BAUMSTARK

In meinem Jahrg. IV, S. 249—260 dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz über „Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des 17. und 18. Jahrhunderts in Jerusalem" hatte ich S. 252 eine Form des Autorenbildes zum vierten Evangelium zu berühren, bei welcher in Übereinstimmung mit einer in der Literaturschicht der apokryphen Apostelakten[1]) wurzelnden legendarischen Überlieferung der greise Johannes seinem jugendlichen Schüler Prochoros diktiert. Sie ist im armenischen Evangelienbuchschmuck, seit aus demselben der ältere bodenständig orientalische Typ des stehenden Autorenbildes verschwindet[2]), die eigentlich kanonische[3]). Die Anordnung der beiden Personen ist meist und wohl ursprünglich die, daß der sitzende Prochoros links, der stehende Johannes rechts (vom Beschauer aus) gegeben wird. Der Apostel pflegt, sich umwendend, in ekstatischer Verzückung nach einem Himmelssegment emporzublicken, aus dem als Sinnbild der Inspiration die Gotteshand sichtbar wird. Der Hintergrund ist, wie vielfach auch noch später, so vor allem in den beiden ältesten mir bekannten Exemplaren, den betreffenden Blättern der im Jahre 1113 nach einer Vorlage vom Jahre 893 kopierten Handschrift Ma. XIII, 1 der Universitätsbibliothek zu Tübingen[4]) und des auf 1278 datierten Kodex Armen. I der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München[5]) nicht prinzipiell von demjenigen

(1) Prochoros-Text der Akten des Johannes ed. Zahn, Acta Joannis. Erlangen, 1888. S. 154f.: Der angebliche Verfasser erzählt wie der Apostel auf Patmos ihn mit sich genommen habe; *ἔξω τῆς πόλεως ἀπὸ μιλίου ἑνὸς ἐν τόπῳ ἡσυχαστικῷ· τὸ δὲ ὄνομα τοῦ τόπου ἐκαλεῖτο Κατάστασις· ἦν δὲ ἐκεῖ ὄρος μικρόν.* Hierhin habe er ihm nach dreitägigem Fasten und Beten aus der Stadt Papier und Tinte zu bringen befohlen und ihn, nachdem ein *ἀστραπὴ μεγάλη καὶ βροντή, ὥστε σαλευθῆναι τὸ ὄρος* vorangegangen sei, zu seiner Rechten niedersitzen lassen, um nach seinem Diktat das Evangelium zu schreiben. — Über spätere Zeugen der Überlieferung vgl. Zahn in der Einleitung S. 44—47.

(2) Über jenen Typ vgl. meinen kürzlich erschienenen Aufsatz „Zum stehenden Autorenbild der byzantinischen Buchmalerei", Oriens Christianus. Neue Serie. III, S. 305—310. Außer den dort S. 305f. namhaft gemachten Beispielen (Etschmiadzinevangeliar und dessen aus dem Distrikt Taron stammende Replik; Evangelienbücher der Königin Mike und — für Eusebios und Karpianos! — Lewons II.) vertreten ihn auf armenischem Boden auch die Evangelistenbilder der Handschrift Nr. 697 der Wiener Mechitharistenbibliothek und der Etschmiadziner Handschrift Nr. 362 G bei Macler, Miniatures arméninnes. Vies du Christ. Peintures ornementales. Paris, 1913. Pl. VIII, Fig. 16 und Pl. XIV, Fig. 27.

(3) Eine Verwendung des einfachen sitzenden Autorenbildes findet für Johannes hier nur ganz selten statt, so neben dem in diesem Sinne IV, S. 252, Anmerk. 2 bereits zitierten Vierevangelienbuch des Königs Lewon II. vom Jahre 1263 zu Jerusalem beispielsweise unter den Evangelienbüchern der Wiener Mechitharistenbibliothek, über die mir freundliche Mitteilungen des hochw. P. Petrus Ferhat vorliegen, nur in je einem Exemplar des 13. oder 14. und des 15. oder 16. Jahrhunderts, den Nr. 182 und 394.

(4) Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei (Kgl. Universitätsbibliothek zu Tübingen. Veröffentlichungen I. Atlas zum Katalog der armenischen Handschriften. Tübingen, 1907. S. 17—43). Taf. 4.

(5) Gratzl, Drei armenische Miniaturhandschriften (Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München). München, 1913. Taf. 4. Hier ist der sitzende Prochoros rechts, Johannes, beide Hände wie zu flehentlichem Gebete erhoben, links, das Himmelssegment (ohne Hand!) wie in griechischen Handschriften über der Bildmitte gegeben und von ihm schwebt auf einer Strahlenbahn die Taube des Heiligen Geistes zu Johannes herab. Der echt armenische Bildtyp hat sichtlich eine starke Modifikation unter byzantinischem Einfluß erfahren.

der Autorenbilder zu den drei früheren Evangelien verschieden. Erst in einem Vierevangelienbuch der armenischen Jakobuskathedrale zu Jerusalem vom Jahre 1333[1]) verrät seine Behandlung einen Anschluß an die literarische Form der Tradition, der zufolge Johannes seinem Schüler in der Einsamkeit der freien Natur sein Evangelium diktiert hätte, und eine unzweideutige Verlegung der Szene in das Innere oder auf die Schwelle einer Höhle, wie sie beispielsweise in einem aus der Krim stammenden Vierevangelienbuch des armenischen Klosters zu Bethlehem vom Jahre 1728[2]) erfolgt (vgl. Abb. 2), ist anscheinend immer eine ziemlich seltene Ausnahme geblieben[3]).

Dieser Tatbestand ist in hohem Grade bemerkenswert, weil er von vornherein die ernstesten Zweifel daran erwecken muß, daß unsere Diktierszene ihrem formalen Bestande nach eine durch die Prochoros-Legende erzeugte selbständige Neuschöpfung christlich-orientalischer Kunst sein sollte. Denn wäre sie dies, so hätte sie kaum ursprünglich von dem in der Legende gegebenen Schauplatz absehen können. So habe ich denn schon a. a. O. die Anschauung ausgesprochen, daß in ihr letzten Grundes „eine Spielart antiker Autorendarstellung" fortlebe, „welche den seiner Muse gegenübersitzenden Dichter vorführte". Die Richtigkeit dieser Anschauung läßt sich unschwer erweisen, wenn man einige weitere höchst eigenartige Umdeutungen jener antiken Komposition heranzieht, für welche der bildliche Schmuck je einer griechischen, koptischen und syrischen Handschrift die Belege liefert[4]).

In illustrierten Evangelienbüchern mit griechischem Texte ist die Prochoros-Szene selbst im Gegensatze zu der Rolle, welche sie auf dem armenischen Boden spielt, eine verhältnismäßig seltene Erscheinung. Doch eröffnet eine Reihe sie bietender Exemplare[5]) an dem Kodex Marc. I, 8 (vgl. Abb. 3) ein solches vielleicht noch des ausgehenden 9. Jahrhunderts[6]), und bereits hier macht sich in der Staffage einer zerklüfteten Felsenlandschaft ein maßgeblicher Einfluß der literarischen Über-

(1) Von mir kurz erwähnt in der Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde und für Kirchengeschichte XX, S. 182 mit Wiedergabe des Markusbildes Taf. IX, 2. — Das Alter eines die Szene vor einer Felsenlandschaft gebendes Vierevangelienbuchs, aus dem Westwood, Palaeographia sacra Taf. 9 dieselbe abgebildet hat, überschätzt dieser ungemein, wenn er es bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaufrücken will.

(2) Vgl. Röm. Quartalschrift a. a. O.

(3) Vgl. Jahrg. IV, Taf. 52, 4 dieser Zeitschrift. Auch ein aus Ispahan stammendes Evangelistar vom Jahre 1721 in Jerusalem zeigt in seinen auf einer Seite vereinigten Evangelistenbildern keine Differenzierung des Hintergrundes. Lediglich eine unklare Andeutung der Höhlenszenerie bieten, wie andere jüngere Denkmäler, die als Syr. 344 gezählten Bilderblätter mit syrischen und armenischen Beischriften in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Vgl. Macler a. a. O. Pl. XXVIII, Fig. 64.

(4) Auf die beiden ersteren habe ich in dem Sinne, in dem ich sie hier eingehender behandle, bereits Röm. Quartalschrift XXII, S. 26 f. in vorläufiger Kürze hingewiesen.

(5) Zu derselben gehören außer den im Folgenden noch gelegentlich zu erwähnenden noch aus dem X.—XIII. Jahrhundert die Handschriften Nr. 71, 93, 230 und Suppl. 27 und 140 der Bibliothèque Nationale zu Paris, sowie Laurent. Plut. VI. n. 23 zu Florenz. Vgl. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg i. B., 1906. S. 52, Anmk. 1. Eine nähere Beschreibung wird nur für Paris. Gr. Suppl. 27 (des 12. Jahrhunderts) durch Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883. S. 214 geboten. (Im Hintergrund Stadt und Berglandschaft; Johannes steht, Prochoros sitzt in der gewöhnlichen Haltung.)

(6) Erstmals abgebildet bei Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments. Peinture, Pl. 59. Meine Abbildung nach dem Klischee C. 546 (Millet) der Collection chrétienne et byzantine des Hautes Études (Paris).

lieferung auf die Gestaltung des Hintergrundes geltend. Der Verdacht könnte entstehen, daß ein solcher doch ursprünglich und sein Fehlen in den armenischen Handschriften von Tübingen und München schon die Folge einer sekundären Reduktion des ikonographischen Typs bzw. einer Angleichung desselben an die gewöhnliche Form des sitzenden Autorenbildes sei. Unter dieser Voraussetzung würde allerdings jener Typ füglich als eine christliche und dann wohl als eine spezifisch armenische Originalschöpfung begriffen werden können, deren Eindringen auch in die byzantinische Kunst neben anderen Symptomen armenischer Beeinflussung der letzteren im Zeitalter der Makedonendynastie nichts Befremdliches hätte.

Wie verfehlt nun aber so weitgehende Schlüsse sein würden, lehrt eine Handschrift, die eine, soweit ich sehe, schlechthin einzigartige Stellung einnimmt: *Ἁγίου Τάφου* 56 der griechischen Patriarchatsbibliothek zu Jerusalem. Ein 218 Blatt starker Pergamentkodex im Format von 0,182 × 0,145, wird sie von Papadopulos-Kerameus[1]) auf Grund des paläographischen Befundes dem 11. Jahrhundert zugewiesen. Reiche Kanonesarkaden[2]), ein Kapitelverzeichnis des Matthäusevangeliums auf Purpurgrund[3]), eine quadratische Schmuckfläche über dem Anfang desselben[4]), ein bloßes Zierband über demjenigen des Johannesevangeliums, *Π*-förmige Titelzierden zu Anfang der zwei übrigen[5]) und Initialen bei der ersten Textzeile aller Evangelien bilden ihren höchst prächtig wirkenden ornamentalen Dekor, den an Figürlichem die nachstehend beschriebenen mit rotem Strichrand umrahmten Evangelistenbilder ergänzen.

Bl. 9v⁰: Matthäusbild, 0,117 × 0,083 (vgl. Abb. 4). — Von zwei einander zugewandten Gebäuden mit roten Ziegeldächern über Eckgiebeln zeigt dasjenige links über die purpurfarbene Wand hinlaufend einen Streifen mit goldenem Ornament auf schwarzem Grund und unter dem Dache ein entsprechendes Mäanderband. Von den Vorhängen, welche in den goldumrandeten Türöffnungen derselben hängen, ist derjenige rechts rot mit blaugrauen, derjenige links blau mit purpurnen Streifen. Der Evangelist sitzt auf einem goldenen Stuhl mit rotem, schwarzgestreitem

(1) *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*. I, S. 138.

(2) Bl. 1v⁰—6v⁰. — Zwei eigentliche Säulen tragen im allgemeinen einen nach oben geradlinig abschließenden Aufbau. Die Hallen selbst werden jeweils unmittelbar gleichfalls durch eine gerade Linie abgeschlossen. Über diese ragen in den Aufbau hinein soviele Rundbogen, als der Text der Eusebianischen Kanones auf der betreffenden Seite Kolumnen aufweist. Die Kolumnen werden durch ganz schlanke kapitällose Stützen oder durch bloße Linien getrennt. Rankenornamente auf Goldgrund füllen den oberhalb der Bogen bzw. seitlich von denselben bleibenden Flächenraum des Aufbaues. Vegetative Ornamentstücke pflegen an seinen oberen Ecken und dort, wo er auf den Säulen aufruht, nach außen zu entspringen. Die Säulen tragen im allgemeinen Akanthuskapitäle. Auf Bl. 5v⁰ und 6v⁰ fehlen Kapitäle ganz, auf Bl. 3v⁰ sind es dorische, auf deren Abakus noch ein blumenkelchartiges Zwischenglied als unmittelbarer Träger des Aufbaues ruht. Den letzteren krönt als Akroterion Bl. 1v⁰ eine Brunnenschale in Kelchform mit Pinienzapfen zwischen zwei Tauben, Bl. 2v⁰ ein Springbrunnen zwischen zwei Pfauen. Bl. 5v⁰ und 6v⁰ fehlt der gewöhnliche Aufbau. Die über der oberen Abschlußlinie der Kolumnen sich wölbenden Bogen werden hier durch ein verschlungenes Band gebildet, das an seinen beiden Enden in seitlich vorragende Ornamente ausläuft. Kleinere Bögchen sitzen in ihren Zwickeln. An Farben kommen durchgehendes Rot, Grün, Blau und Gold zur Verwendung.

(3) Bl. 7v⁰—8v⁰. — Je die erste und die letzte Zeile einer Seite sind ganz, von den übrigen Zeilen sind die Kapitelnummern und die Anfangsbuchstaben des Textes in Gold, der Rest ist schwarz geschrieben.

(4) Mit Rankenfüllung außerhalb eines durch vier sich schneidende rote Kreise mit heller roter Füllung gebildeten Raumes, in dem in Gold übers Kreuz die Worte *ΚΤΑ ΜΑΤΘΑΙΟΝ* und *ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ* geschrieben sind.

(5) Überall sind hier an Farben Blau, Rot und Grün auf Goldgrund verwendet. Im übrigen vgl. die Abbildungen 4—7.

Polster. Die über seinem Haupte die Giebel der beiden Gebäude verbindende Tuchbahn weist rote Streifen auf grünem Grunde auf. Sein lockiges Haar und sein Bart sind grau. Er trägt graugrüne Tunika und purpurnes Pallium. In dem von der Linken gehaltenen offenen Kodex stehen die Anfangsworte seines Evangeliums: *Βίβλος γενήσεως* (sic!) *Ἰῦ Χῦ*. Das goldene Tintenfaß, in welches die Rechte das Schreibrohr taucht, steht auf einem goldenen Tisch mit roter Platte. — Beischrift: *Ὁ ἅ‹γιος› Ματθ‹αῖος›*.

Bl. 68v⁰: Markusbild, 0,129 × 0,087 (vgl. Abb. 5). — Purpurne Säulen mit grünen, goldverzierten korinthischen Kapitälen tragen einen goldenen Bogen mit schwarzem Ornament. Die Mauerzwickel zu beiden Seiten des Bogens sind grün. Der links auf goldenem Stuhl mit blauem Polster sitzende Evangelist trägt blaue Tunika und karminrotes Pallium. Sein Haar und der kurz gehaltene Bart sind schwarz. Das von seiner Linken gehaltene Buch, in das die Rechte schreibt, enthält erst das eine Wort: *Ἀρχή*. Ein goldener Tisch mit karminroter Platte, auf dem ein goldenes Tintenfaß steht, trennt ihn von dem ihm gegenüberstehenden Apostelfürsten Petrus, der mit Bart und welligem Haar von grauer Farbe, in hellblauer Tunika und grüngraunem Pallium gegeben ist, die Linke in den Falten des letzteren verbergend, während die Rechte den Redegestus macht. — Beischriften, links von Markus: *Ὁ ἅ‹γιος› Μάρκος*, rechts von Petrus: *Ὁ ἅ‹γιος› Πέτρος* und über beiden: *Τέκνον Μάρκε, ἃ ἐγώ σοι ἐντέλλομε* (sic!) *ταῦτα γράφε*.

Bl. 105v⁰. Lukasbild, 0,125 × 0,085 (vgl. Abb. 6). — Von den beiden Gebäuden der wesentlich diejenige von Bl. 9v⁰ wiederholenden Hintergrundsarchitektur, hat das linke karminrote Wandfläche, grünes Ziegeldach und blauen Vorhang mit karminroten Streifen, das rechte grüne Wandfläche, karminrotes Ziegeldach und heller roter Vorhang mit schwarzen Streifen. Die beide Dächer verbindende Tuchbahn zeigt ein mit grünen Streifen durchsetztes Rot. Der links sitzende Evangelist mit kurzgehaltenem Haar und spärlichem Bart von schwarzer Farbe ist in eine hellblaue Tunika mit schwarzen Clavi und ein grüngraues Pallium gekleidet. Sein Stuhl hat teils goldne, teils karminrote Füße und ein schwarzgestreiftes rotes Polster. Die Linke hält das offene Buch, in dem wieder erst das eine Wort: *Ἐπειδὴ* zu lesen ist; die Rechte schreibt. Der gegenüberstehende Völkerapostel Paulus trägt karminrotes Pallium gleichfalls über hellblauer Tunika mit schwarzen Clavi. Sein langer spitzer Bart und sein halblanges flach anliegendes Haar sind schwarz. Die Rechte ist im Pallium versteckt, die Linke macht den Redegestus. Der die beiden Gestalten trennende Tisch stimmt mit demjenigen auf Bl. 68v⁰ überein. — Beischriften, rechts von Lukas: *Ὁ ἅ‹γιος› Λουκᾶς*, über Paulus: *Ὁ ἅ‹γιος› Παῦλος*, links oben: *Τέκνον Λουκᾶ, ἃ οἶδας καὶ ἀκήκοας ταῦτα γράφε*.

Bl. 164v⁰: Johannesbild, 0,125 × 0,086 (vgl. Abb. 7). — Das Hintergrundsgebäude links stimmt völlig mit dem Bl. 105v⁰ an gleicher Stelle gegebenen überein. Etwas rechts davon erhebt sich ein schlanker Rundbau, grün von unten bis zu einer umlaufenden goldenen Galerie, weiter oben karminrot, mit einem goldenen Mäanderornament auf schwarzem Grund unmittelbar unterhalb des roten Ziegeldaches. Der vor diesem Hintergrund auf einem mit demjenigen von Bl. 68v⁰ identischen Stuhle sitzende Prochoros mit schwarzem leichtgelocktem Haar und Bart von der nämlichen Farbe trägt dieselbe Kleidung wie Paulus auf Bl. 105v⁰. In dem von der Linken gehaltenen offenen Buche steht bereits: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ*. Die Rechte schreibt weiter. Der rechts stehende Johannes gleicht am ehesten einem Tanzenden. Während die Rechte mit griechischem Segensgestus flach ausgestreckt ist, ist die Linke in rechtem Winkel mit flach geöffneter Hand erhoben. Grau ist das

wellige Haar, ebenso wie der lange spitze Bart. Die von dem Apostel getragene Kleidung ist die auf Bl. 105v⁰ von Lukas getragene. Zwischen beiden Gestalten steht derselbe Tisch wie auf Bl. 68v⁰ und 105v⁰. Rechts oben erscheint in hellblauem Himmelssegment golden die Gotteshand. — Beischriften, rechts vom Kopfe des Prochoros: *Ὁ ἅ⟨γιος⟩ Πρόχωρος*, rechts von Johannes: *Ὁ ἅ⟨γιος⟩ Ἰω̃ ὁ θεόλ⟨ογος⟩*, über ihm: *Τέκνον Πρόχωρε, ἃ ἀκούεις παρ' ἐμοῦ ταῦτα γράφε.*

Der Boden ist durchweg grün, der Hintergrund dunkelblau, die Fleischteile sind in ziemlich dunklem Braun gegeben. Die goldenen Nimben sämtlicher Gestalten sind schwarz umrandet. Schwarz sind auch einschließlich ihres Riemenwerkes die von allen Personen gleichmäßig getragenen Sandalen und die Beischriften.

Schon ihr Johannesbild würde genügen, um der Handschrift eine hervorragende Bedeutung zu sichern. Mit ihrer von derjenigen der drei anderen Evangelistenbilder nur in Einzelheiten abweichenden Hintergrundsarchitektur tritt sie in eine Linie neben die beiden ältesten armenischen Darstellungen der gleichen Szene. Zwar unmittelbar jünger als der Marc. I, 8 vertritt sie dabei doch ihm gegenüber unverkennbar eine altertümlichere Version des ikonographischen Typs. Denn man braucht nur das Johannesbild der Venetianer Handschrift etwa neben das in dem Felsenhintergrund auch die Höhle aufweisende Exemplar der Prochoros-Szene zu halten, das die Reihe der erst dem 15. Jahrhundert entstammenden Evangelistenbilder eines evangelischen Perikopenbuches des 10. oder 11. in der Bibliothek des Staatsgymnasiums zu Horsens (in Jütland) eröffnet[1]), um sich zu überzeugen, daß der diese beiden Darstellungen verbindende Weg der ikonographischen Entwicklung schlechterdings nicht über eine Erscheinung wie die Prochoros-Szene des Jerusalemer Kodex führt, die letztere vielmehr entwicklungsgeschichtlich nur vor dem Blatt des Marc. I, 8 eingereiht werden kann. Hiermit scheint aber bereits endgültig die ursprüngliche Unabhängigkeit des formalen Gerüstes der bildlichen Prochoros-Darstellung von der literarischen Prochoros-Legende sichergestellt, und wenn ein Einfluß der Legende auf das Bild auf dem griechischen Boden zeitlich ungemein früher fühlbar wird als auf dem armenischen, wird man statt einer armenischen Beeinflussung der byzantinischen Kunst im Makedonenzeitalter vielmehr eine byzantinische Beeinflussung der armenischen zu konstatieren haben, für welche die günstigsten Vorbedingungen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts geboten waren, als die armenische Kirche unter ihren Katholici Nerses Schnorhali (1166—1173) und Grigor IV (1173—1193) mit aller Macht den Anschluß an die griechische erstrebte.

Noch wichtiger als ihr Johannesbild selbst ist es, daß die Handschrift *Ἁγίου Τάφου* 56 das Schema der Diktierszene auch auf das Markus- und das Lukasbild anwendet. Inhaltlich ist hier angeknüpft an die uns heute erstmals gegen Ende des 2. Jahrhunderts bei Irenaeus[2]) begegnende, letzten Grundes wohl auf die verlorenen „Erklärungen von Herrenworten" des Papias bzw. die von diesem zitierten „Ältesten" zurückgehende Überlieferung, daß Markus das von Petrus, Lukas das von Petrus mündlich verkündigte Evangelium niedergeschrieben habe. Den Theologen mögen die so entstandenen Darstellungen an und für sich vermöge dieser ihrer inhaltlichen Seite interessieren. Der Kunsthistoriker wird vor allem das Problem ihres

(1) Die Handschrift und ihre Bilder sind bekannt gemacht von Heiberg, Ein griechisches Evangeliar in der Byzantin. Zeitschrift XX, S. 498—508. Das Johannesbild ebendort Taf. 3 links.

(2) Adversus haereses III 1 § 1. Wenigstens für das fragliche Verhältnis des Markusevangeliums zu Petrus wird Papias durch Eusebios, Kirchengeschichte III, 39 zitiert. Vgl. Preuschen, Antilegomena. Die Reste der außerkanonischen Evangelien und urchristlichen Überlieferungen. 2. Auflage. Gießen, 1905. S. 93 bzw. 197.

formalen Zusammenhangs mit der Prochoros-Szene ins Auge zu fassen haben. Sind sie erst nach dem Vorbild der letzteren im Anschluß an jene altchristliche Tradition geschaffen worden oder sind sie unabhängige Anwendungen eines früher häufiger zur Geltung gelangten Prinzips der Verbindung des sitzenden Evangelistenbildes mit einer ihm gegenüberstehenden inspirierenden Gestalt, das schließlich nur noch in der Diktierszene Johannes-Prochoros lebendig blieb?

Die Entscheidung kann nicht schwer fallen, wenn man zum Vergleiche die ganzseitigen[1]) Evangelistendarstellungen der im Jahre 1270 entstandenen koptisch-arabischen Evangelienhandschrift Vat. Copt. 9 zu Rom[2]) beizieht. Eine eigentliche Diktierszene ist hier nur in den Autorenbildern zum zweiten und dritten Evangelium gegeben (vgl. Abb. 9 und 10). Wie in *Ἁγίου Τάφου* 56 und in der Normalform der armenischen Prochorosdarstellung ist dabei die sitzende Gestalt des Schreibenden links, die stehende Figur des Diktierenden rechts gegeben. Der letztere ist beidemal ein Engel bzw. Erzengel. Bei Markus wird derselbe durch Beischrift ausdrücklich als Michaël bezeichnet. Bei Lukas wird man entsprechend an Gabriël zu denken haben. Ein Vergleich mit der Markus- und Lukasdarstellung von *Ἁγίου Τάφου* 56 läßt auch nicht den leisesten Zweifel daran zu, daß hier und dort in inhaltlich verschiedener Anwendung ein und derselbe formale Bildtyp vorliegt. Ein für diesen Typ charakteristische diktierende Standfigur ist im einen Falle gemäß der Irenaeus-Tradition auf Petrus und Paulus gedeutet, im anderen — ursprünglich wohl überhaupt ohne den Gedanken an eine bestimmte Individualisierung — als Engel charakterisiert worden. Nichts könnte für diesen Sachverhalt bezeichnender sein als die Erscheinung, daß selbst in der etwas verschiedenen Kopfhaltung von den beiden Erzengeln der koptischen Miniaturen Michaël mit dem Petrus, der vermutliche Gabriël mit dem Paulus der byzantinischen zusammengeht.

Entsprechend bietet die koptische Handschrift auch im Rahmen des Johannesbildes (vgl. Abb. 11) eine von derjenigen auf Prochoros und Johannes verschiedene inhaltliche Deutung des formalen Schemas eines aus Sitz- und Standfigur komponierten Autorenbildes. Als der sitzende Autor ist hier der greise Johannes selbst gefaßt und ihm die Gottesmutter in dem für sie dem Osten allzeit vertraut gebliebenen Typ der Maria Orans gegenübergestellt. Inhaltlich ist dies gewiß durch Joh. 19, 26f. bedingt. Formell bedeutet es eine Umbiegung der ursprünglichen Diktierszene, die in engstem Zusammenhang mit einer Komposition der altchristlichen Sarkophagplastik stehen dürfte[3]), jedenfalls aber davon Zeugnis ablegt, daß man ordentlich damit rang, vom christlichen Standpunkte aus dem sich aus schreibendem Autor und einer vor ihm stehenden Person zusammensetzenden Kompositionsschema einen befriedigenden Sinn abzugewinnen.

Noch stärker verrät ein solches Ringen das koptische Matthäusbild (vgl. Abb. 8). Die sitzende Gestalt links ist hier nicht diejenige des Evangelisten, sondern der als Pantokrator auf dem Throne frontal gegebene Christus. Auf ihn tritt von

(1) Im Gegensatz zu den von einer späteren Hand in Verbindung mit einem Kreuze und einem Medaillonbild des unbärtig jugendlichen Christus auf einer ursprünglich weißen Seite des Kodex gegebenen Brustbildern der Evangelisten in Rundmedaillons.

(2) Vgl. A. Mai, Scriptorum Veterum Nova Collectio. V, S. 122—125.

(3) Dieselbe zeigt vor einem in einer Schriftrolle lesenden sitzenden Alten eine weibliche Orans stehend. Vgl. den von Marucchi, Di un pregevole monumento di antica scultura cristiana rinvenuto negli scavi del Foro Romano, Nuovo Bolletino di Archeologia Cristiana VII, S. 205—216, bzw. Taf. 6 bekannt gemachten schönen Sarkophag aus S. Maria Antiqua. Über Parallelen vgl. Marucchi s. a. O., S. 208f.

rechts her Matthäus zu. In dem von den Händen des letzteren gehaltenen offenen Buche stehen zwar noch ebenso wie in demjenigen des Johannes nach Art der echten Diktierszene die Anfangsworte seines Evangeliums, und der griechische Segen, welchen der mit der verhüllten Linken einen geschlossenen Kodex haltende Gottmensch mit der Rechten macht, könnte allenfalls schon in seiner ursprünglichen Bedeutung, d. h. als einfacher Redegestus gefaßt werden. Aber für eine Diktierszene fehlt doch zu sehr jede Möglichkeit eines Schreibens seitens des stehenden Evangelisten. Der unmittelbare Sinn der Komposition wird also dahin zu bestimmen sein, daß dieser dem Herrn sein vollendetes Buch darbringt, wie wir ihm in der monumentalen Bilddekoration von Apsiswölbungen Martyrer ihre Kronen darbringen sehen. Eine Einführung des Herrn selbst in das normale Schema des zweifigurigen Autorenbildes würde dazu geführt haben, ihn stehend dem sitzenden Evangelisten gegenüber zu geben. An einer solchen Fassung hat man offenbar sich gestoßen, weil man durch sie der göttlichen Majestät zu wenig Rechnung getragen glaubte, und deshalb, einfach die Rollen vertauschend, Christus den Sitzplatz links eingeräumt, um rechts den Evangelisten stehen zu lassen.

Zu derartig prekären Kompromissen konnte christliche Kunst nur von dem Boden eines ihr innerlich fremden, weil von ihr nur äußerlich übernommenen formalen Schemas aus gelangen. Nicht erst sie, sondern nur noch die pagane Antike kann die Schöpferin der zweifigurigen Autorendarstellung gewesen sein, von der die Prochoros-Szene, das Diktat durch Engel und das Diktat durch die Apostelfürsten drei verschiedene inhaltliche Anwendungen, Matthäus- und Johannesbild des Kodex Vat. Copt. 9 zwei verschiedene Weiterbildungen sind. In der Tat besitzt die antike Kunst eine offenbar typische Bildkomposition, deren Linien man auf den ersten Blick in Dingen wie dem Markus- und Lukasbild des griechischen und des koptischen Evangelienbuches wiedererkennen muß. Man vergleiche zunächst ein zu der Denkmälergruppe des Sidamara-Typus gehöriges Sarkophagfragment des British Museum (Abb. 1)[1]). Einem von der Lektüre einer Buchrolle aufschauenden sitzenden bärtigen Manne steht hier mit der leisen Kopfneigung des Petrus und Michaël von rechts eine jugendliche weibliche Gestalt gegenüber, die mit der gleichfalls nach Art jener christlichen Parallelen leicht vorgestreckten Rechten eine mächtige Theatermaske hält. Das schöne Stück, das man nur auf einen dramatischen Autor und die ihn inspirierende Muse wird deuten können, entstammt der Kaiserzeit[2]). Aber die konstitutiven Elemente der Komposition — der mit einer Buchrolle beschäftigte Sitzende, die Verbindung einer sitzenden männlichen mit einer schlanken weiblichen Gestalt, die Haltung der letzteren — waren schon in der attischen Sepulkralplastik der klassischen Zeit gegeben[3]), und auch die inhaltliche Beziehung des aus diesen formalen Elementen sich ergebenden Schemas auf die Muse und ihren Schützling erfolgte bereits in der früheren hellenistischen. Das bezeugt das hellenistische Relief Nr. 487 des Lateranensischen Museo profano[4]), das man — allerdings zu Unrecht — mit einem den tragischen Dichter Philiskos darstellenden Gemälde des Protogenes in Verbindung gebracht hat. Denn hier handelt

(1) Abgebildet von Strzygowski im Journal of Hellenic Studies XXVII, S. 110, Fig. 8. Danach meine Abbildung.

(2) Vgl. Strzygowski a. a. O., S. 111.

(3) Man sehe darauf Conze, Die attischen Grabreliefs. Berlin 1893 ff. durch.

(4) Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder. Leipzig, 1894. Taf. 84. Vgl. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Leipzig, 1907. S. 178 f., wo S. 179 als Abb. 113 gleichfalls eine Wiedergabe des Reliefs sich findet.

es sich sichtlich schon um eine sekundäre Zerdehnung des an dem Sarkophagfragment des British Museum Gebotenen.[1]) Der — diesmal bartlose — sitzende Mann links, vielmehr ein komischer Schauspieler oder Dichter hält statt der Buchrolle selber die mächtige Maske, die Muse steht ihm nun mit nur zu einem Redegestus erhobenem freiem rechtem Arme gegenüber und zwischen beiden befindet sich ein Tisch mit zwei weiteren Masken. Das Relief, das für ein Grabrelief zu halten nichts veranlaßt, erweist zugleich, daß unser antiker Bildtyp keinesfalls auf das Gebiet der Funeralkunst beschränkt war. Die Annahme dürfte daher kaum als zu kühn erscheinen, daß er auch bereits dem Buchschmucke gedient habe. Ja, ich glaube, daß der hier die beiden Masken tragende Tisch des Lateranensischen Reliefs gerade bei einer illustrativen Verwendung der Komposition zur Darstellung des unter Inspiration der Muse schreibenden Dichters in dieselbe hinein kam, also auf einen direkten Vorfahren des in *Ἁγίου Τάφου* 56 Markus und Petrus, Lukas und Paulus trennenden Tisches zurückgeht.

Daß uns zufällig ein Autorenbild der angedeuteten Art aus der vorchristlichen Antike tatsächlich weder erhalten noch auch nur literarisch bezeugt ist, verschlägt nichts, da wir ja leider überhaupt vom Gebrauche des Autorenbildes im Buchschmucke jener Antike wenig mehr wissen, als daß er — gewiß nicht selten — wirklich vorkam. Bedenklicher könnte man es finden, daß zwischen den beiden Denkmälern christlich-orientalischer Buchmalerei schon des zweiten Jahrtausends und einer noch hinter dem hellenistischen Relief des Lateran zurückliegender Form antiker Buchzier doch eine allzu große zeitliche Lücke zu klaffen scheine. Indessen fehlt es nicht an einigen wenigen Erscheinungen, die auch diese Lücke zu überbrücken geeignet sind. In Betracht kommen zuerst zwei Schöpfungen der zweifellos stark vom christlichen Osten her beeinflußten angelsächsischen Kunst: das Matthäusbild des Evangelienbuches von Lindisfarne im British Museum und das wie eine unmittelbare Kopie desselben wirkende eines ums Jahr 1000 entstandenen lateinischen Evangelienbuchs der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen[2]). Hinter den Falten eines Vorhangs hervor wird da dem sitzend schreibenden Evangelisten gegenüber Kopf und Oberkörper eines gleich ihm grauhaarigen, bärtigen und nimbierten Mannes sichtbar, der mit verhüllten Händen einen geschlossenen Kodex hält und auf den Matthäus zu lauschen scheint. Das Buch von Lindisfarne führt nun wenigstens bis um die Mitte des 8. Jahrhunderts hinauf. Mit der Muse des antiken Prototyps berührt sich freilich der nimbierte Alte, mag er nun als der Heilige Geist[3]), oder als die Gottheit schlechthin bzw. als Gott Vater[4]), oder wie immer zu deuten sein[5]), sehr wenig, — ungleich weniger als der Typus der beiden Erzengel des Kodex Vat. Copt. 9, der aus ihr im wesentlichen durch die Hinzufügung der Flügel und eines Stabes leicht zu entwickeln war. Um so wertvoller ist es einer nach Abzug ihrer Maske mit der Muse des Londoner Sarkophagbruch-

(1) Den „Philiscus meditans" des Protogenes bezeugt Plinius Natur. Historia XXXV, § 106. Das Relief des Lateran bezeichnet noch Schreiber im Inhaltsverzeichnisse als „sog. Philiscus meditans".
(2) Westwood, Fac-similes of miniatures and ornaments of anglo-saxon and irish manuscripts. London, 1868. Taf. 13 bzw. 41. Vgl. im Text S. 35f. bzw. S. 117.
(3) So Westwood a. a. O., S. 36.
(4) So J. B. Waring nach einer Fußnote Westwoods a. a. O.
(5) Denkbar wäre etwa noch, daß man das noch nicht zum spezifischen Engel ausgestaltete Matthäus-Symbol des „Menschen" (im Gegensatze zu Löwe, Stier und Adler der übrigen Evangelisten) zu erkennen hätte oder daß eine mißverständliche Übertragung des Petrus und Paulus bei Markus und Lukas einführenden Typs auf das Matthäusbild mitspielte.

stücks identischen Frauengestalt im Rahmen der als Autorenbild verwendeten Zweifiguren-Komposition bei zwei Exemplaren zu begegnen, die beide gleichmäßig noch unmittelbar der — wenigstens christlichen — Antike angehören. Es sind dies eines der Vorsatzbilder des rund um 527 für Julia Anicia gefertigten Wiener Dioskurides[1]) und das — allein erhaltene — Markusbild des etwa gleichaltrigen Purpurkodex der Evangelien zu Rossano[2]). Im ersteren Falle wird die auf Dioskurides zutretende weibliche Figur durch Beischrift als *ΕΥΡΕΣΙΣ* „die Erfindung" bezeichnet. Daß sie in der Rechten eine Pflanze, die Mandragora, hält und mit der Linken auf einen zurücktaumelnden Hund deutet und daß Dioskurides selbst die Linke auf ein geschlossenes Buch aufstützt, während er die Rechte ausstreckt, um nach der Mandragora zu greifen, das sind nur rein durch die Natur des besonderen Bildinhaltes bedingte leichte Abweichungen von dem Bilde des unter Diktat einer inspirierenden Frauengestalt schreibenden Autors. In seiner vollsten Reinheit bringt dieses Bild das Markusblatt des Kodex von Rossano. Man hat für die Frau, die hier ganz in der Haltung der Apostelfürsten der Jerusalemer griechischen und der Erzengel der koptisch-arabischen Handschrift zu Rom dem sitzend schreibenden Evangelisten gegenübersteht, die Deutung auf die Muttergottes[3]), auf die Kirche[4]) oder auf eine Personifikation der Inspiration[5]) ins Auge gefaßt. Diejenige auf die göttliche Weisheit ist schließlich siegreich durchgedrungen[6]). Die Wahrheit ist vielleicht, daß der Maler geradezu das Bild eines — nicht gerade dramatischen — Dichters und seiner Muse von der außerchristlichen Antike übernommen hat und sich selbst überfragt gefühlt haben würde, wenn man von ihm eine ganz bestimmte spezifisch christliche Deutung seiner Frauengestalt gefordert hätte. Eben, daß das von ihm für das Evangelistenbild übernommene antike Schema unmittelbar eine befriedigende, weil klare und eindeutige christliche Auslegung nicht gestattete, mußte zu immer neuen Versuchen führen, durch mehr oder weniger radikale Modifizierung der diktierenden Figur einen christlichen Sinn künstlich in dasselbe hineinzutragen.

Immerhin handelt es sich bei allen jenen Versuchen um Auswirkungen eines und desselben Prinzips, und die Frage muß sich aufdrängen, wo dieses Prinzip einer materiellen Christianisierung des von der Antike überkommenen formalen Schemas bodenständig gewesen sein dürfte. An Konstantinopel und das unmittelbarste Quellgebiet seiner Kunst, das vordere Kleinasien, ist nicht zu denken. Denn wäre hier der Typus eines innerlich christianisierten zweifigurigen Evangelistenbildes geschaffen worden, so hätte er eine weit höhere Bedeutung für die eigentlich byzantinische Buchmalerei gewinnen müssen[7]). Ebensowenig ist aber an die orientalische Hinterlandskunst des inneren Kleinasiens und des benachbarten Euphrat- und Tigrisgebietes

(1) Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides (bei Strzygowski, Byzantinische Denkmäler. III. Wien, 1903). Taf. III, 1.

(2) Haseloff, Codex purpureus Rossanensis. Berlin, 1898. Taf. 14.

(3) So, um sie freilich sofort zu verwerfen, Harnack bei v. Gebhardt-Harnack, Evangeliorum Codex purpureus Rossanensis. Leipzig, 1880. S. 47.

(4) So Harnack a. a. O. endgültig.

(5) So Kondakoff, Histoire de l'art byzantin. I. S. 119.

(6) Sie wird vor allem durch Incker in den Götting. gelehrten Anzeigen, 1881. II. S. 941, F. X. Kraus, Geschichte d. christl. Kunst. I. Freiburg i. B. S. 453 und Haseloff a. a. O. S. 39ff. vertreten.

(7) Die tätsächlich hier von ihm gewonnene Bedeutung bleibt eine relativ recht geringe, auch wenn man einiges weitere einschlägige Material hinzurechnet, auf das, ohne genauere Angaben zu machen, Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911. S. 455f. sich bezieht.

zu denken, da das der Christianisierung unterworfene alte Schema echtestes Erbe hellenischer Art war. Es bleiben zur Wahl der christliche Hellenismus Ägyptens und Syriens, Alexandreia und — da irgendeine Beziehung zu Palästina und seinen heiligen Stätten nicht zutage tritt — Antiocheia. Verschiedenes weist mit großer Entschiedenheit auf Syrien hin: die hervorragende Stellung, welche die Prochoros-Szene in der, wie sich immer klarer herausstellt, aufs engste mit der syrischen zusammenhängenden armenischen Miniaturenmalerei erlangt hat, und das Auftauchen des Prinzips in der angelsächsischen Kunst, deren orientalische Beziehungen weit eher nach Syrien als nach Ägypten führen. Auch die Umrahmung durch die syrische Arkade, welche in Übereinstimmung mit den Evangelistenbildern des ältesten textlich griechischen Zeugen der Prochoros-Szene das Markusbild von *Ἁγίου Τάφου* 56 aufweist, ist in diesem Zusammenhang nicht zu übersehen. Und schließlich dürfte die letztere Handschrift unmittelbar aus Syrien, näherhin aus Damaskus stammen, weil ein auf Bl. 209v$^{0}$ beginnendes Verzeichnis der Evangelienperikopen für das unbewegliche Kirchenjahr dem am 1. Oktober begangenen Feste des legendarischen ersten Bischofs jener Stadt, des hl. Ananias, eine besondere liturgische Dignität beizumessen scheint[1]). Für Ägypten könnte dem allem gegenüber nur die koptisch-arabische Handschrift mit ihren der antiken Muse noch besonders nahestehenden Erzengelgestalten geltend gemacht werden. Da ist es denn von entscheidendem Gewicht, daß für sie selbst sich Abhängigkeit von Syrien ergibt. Verteilt auf ihre beiden letzten Blätter (178v$^{0}$, 179v$^{0}$) findet sich nämlich in der syrischen Handschrift Nr. 41 (Anc. fonds 25) der Bibliothèque Nationale zu Paris, einem am 14. November 1194 vollendeten Vierevangelienbuche[2]), eine mit ihrem Matthäusbild wesentlich identische Darstellung. Man sieht zunächst (vgl. Abb. 12) als Frontalfigur die Gestalt des Christus-Pantokrator, diesmal stehend, im übrigen aber in der Haltung streng mit ihrem Pendant im Kodex Vat. Copt. 9 übereinstimmend. Auf der nebenanstehenden Seite (vgl. Abb. 13) tritt von rechts ein Greis heran, der in Typus und Haltung ebenso genau mit dem Matthäus jener Handschrift zusammengeht. Nur der geschlossene Kodex, den er statt eines geöffneten mit der linken Hand hält, bedeutet hier eine unwesentliche Variante. Die eigentümlichste Erscheinung des koptischen Evangelienbuches, welche die Gegenüberstellung des Pantokrators und des ihm sein Werk darbringenden Evangelisten unstreitig ausmacht, war also auch auf syrischem Boden bekannt, d. h. aber nach der Gesamtlage des zwischen koptischer und syrischer Kunst bestehenden Verhältnisses: sie ist in die erstere aus der letzteren eingedrungen.

Die stehende Wiedergabe des Pantokrators, durch welche das alte Formschema der aus Sitz- und Standfigur gebildeten Komposition gesprengt wird, tritt dabei in eine Linie mit einer ganzen Reihe sachlich jüngster Weiterbildungen der ursprünglichen Diktierszene, die abschließend noch berührt werden mögen. Von denselben findet sich eine auf den Typ des Markus- und Lukasbildes von *Ἁγίου Τάφου* 56

(1) Dasselbe wird durch Anwendung von Minium in der Überschrift der betreffenden Notiz ausgezeichnet. Diese Auszeichnung erfolgt nun zwar allerdings grundsätzlich bei dem ersten mit einer eigenen evangelischen Perikope ausgestatteten Heiligentage eines jeden Monats. Dann bleibt es aber immerhin sehr beachtenswert, daß mit einer solchen überhaupt das Fest des Ananias ausgestattet ist, während der erste so ausgestattete Tag im Dezember erst auf den 4., im März auf den 9., im Mai auf den 2., im Juni auf den 4., im April sogar erst auf den 22. fällt.

(2) Vgl. Zotenberg, Catalogue des manuscrits syriques et sabéens (mandaïtes) de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1874. S. 14. Aufnahmen der fraglichen Miniaturen verdanke ich der gütigen Vermittlung des Herrn Professors A. Ehrhard in Straßburg.

zurückgehende in einem zweiten koptisch-arabischen Evangelienbuch mit ungleich reicherem Bilderschmuck, dessen Kenntnis ich der Güte Sr. Königl. Hoheit des Herrn Herzogs Johann Georg zu Sachsen verdanke: Nr. 1 der Bibliothek des Institut Catholique zu Paris. Das Markusbild der vom Jahre 1250 datierten Handschrift läßt zu dem links sitzenden Evangelisten von rechts her den hl. Petrus herzutreten und ihm das als geschlossenes Buch gegebene Evangelium überreichen, das jener mit verhüllten Händen zu empfangen im Begriffe steht[1]). Im armenischen Evangelienbuchschmuck begegnet gelegentlich im Rahmen des Matthäusbildes vielmehr eine wirkliche Diktierszene, die aber wieder das Schema der sitzenden und stehenden Gestalt sprengt, indem aus der rechten oberen Bildecke durch den Redegestus der einen mächtig ausgestreckten Hand als Diktierender charakterisiert zu dem sitzend schreibenden Evangelisten der sein Symbol bildende Engel herabschwebt[2]). Vor allem ist aber die Prochoros-Szene sowohl in der byzantinischen, als auch besonders in der armenischen Kunst Gegenstand mannigfacher Variationen geworden, die ihren formalen Bestand stark alterierten. Lediglich auf einer falschen Setzung der Beischriften dürfte es hier beruhen, wenn gelegentlich mißverständlich der Sitzende als Johannes, der Stehende als Prochoros bezeichnet wird[3]). Anders ist es zu beurteilen, wenn, wie Prochoros, auch Johannes sitzend erscheint. Dies geschieht nicht nur zuweilen mit oder ohne die Lokalangabe der Höhle in wohl durchweg jüngeren Handschriften mit griechischem[4]) wie mit armenischem Text[5]). Neben jener Lokalangabe wird vielmehr das Sitzen auch des Apostels vor allem für die Verwendung der Szene durch die spätbyzantinische Wandmalerei im Malerbuche vom Berge Athos geradezu als Norm aufgestellt[6]). Dabei bleibt Johannes in der Regel wenigstens immer noch der Diktierende. Vereinzelt haben aber mindestens armenische Buchmaler auch wohl ihn selbst schreiben lassen[7]). Es ist dies eine Entstellung der ursprünglichen Komposition, bei der naturgemäß die Nebenfigur des Prochoros gänzlich überflüssig wird, und es mußte eine folgerichtige Entwicklung zu ihrer Beseitigung und zu einer Darstellung des allein schreibenden Evange-

(1) Beachtenswert ist, daß auch diese Handschrift wieder die Evangelistenbilder in den Rahmen der Arkade setzt, und zwar bewahrt die sonst unter dem Einfluß islamischer Kunst umstilisierte gerade bei dieser Miniatur die alte und einfache Rundbogenform.

(2) So in einem Röm. Quartalschrift XX, S. 182 von mir signalisierten Vierevangelienbuch zu Jerusalem, das im Jahre 1652 neu gebunden wurde, und in dem von mir mit der Sigle F bezeichneten vom Jahre 1730. Vgl. Jahrg. IV, Taf. 52, 1 bzw. S. 252 dieser Zeitschrift. Ein ähnlicher Engel schwebt merkwürdigerweise vielmehr auf Lukas zu in dem Münchener Tetraevangelium Armen. I. Vgl. Gratzl, Drei armenische Minaturenhandschriften. Taf. 3.

(3) So in der Handschrift Nr. 272 der Wiener Mechitharistenbibliothek (vom Jahre 1378), welche die Evangelisten die Initien ihrer Schriften lateinisch schreiben läßt, also unter abendländischem Einfluß steht. Auf griechischem Boden müßte dasselbe Mißverständnis schon in dem Kodex Vat. Urbin Gr. 2 vom Jahre 1128, Bl. 261 (Collection des Htes Études C 489) vorliegen, wenn auf die Beschreibung der betreffenden Miniatur bei Beissel, Vatikanische Miniaturen. Freiburg i. B., 1893. S. 24 Verlaß ist.

(4) Z. B. in dem kurz vor 1650 geschriebenen Evangeliar Paris, Gr. Suppl. 242. Vgl. Bordier, Description des peintures S. 294 (Szene im Inneren der Höhle).

(5) So in der Handschrift Nr. 242 der Wiener Mechitharistenbibliothek, die noch dem 14. Jahrhundert entstammen soll, in dem Röm. Quartalschrift XX, S. 185 von mir besprochenen, im Jahre 1649 in Konstantinopel entstandenen Vierevangelienbuch zu Jerusalem (Szene in der Höhle) und dem in meinem Aufsatze über „Eine Gruppe illustrierter armen. Evangelistenbücher" usw. mit der Sigle E bezeichneten vom Jahre 1712. Vgl. Jahrg. IV, S. 250 dieser Zeitschrift.

(6) III, § 384 (ed. Konstantinides. Athen, 1885. S. 188): *Ἰωάννης ὁ θεόλογος ἐν σπηλαίῳ καθημένος* usw.

(7) So derjenige der vom Jahre 1691 datierten Handschrift Nr. 252 der Wiener Mechitharistenbibliothek.

listen im Rahmen der von Hause aus nur als Schauplatz der Diktierszene in Betracht kommenden Höhle führen. Neben dem armenischen Buchschmuck[1]) scheint wieder die spätbyzantinische Wandmalerei[2]) Beispiele der eigenartigen Abkürzung zu liefern. In allem dem ist eine zunehmende Angleichung an das normale sitzende Autorenbild der byzantinischen Kunst nicht zu verkennen. Entsprechend bedeutet es ein Wiederanknüpfen an die alte Tradition des orientalischen stehenden Autorenbildnisses, wenn in einem armenischen Vierevangelienbuch des 15. Jahrhunderts[3]) die beiden Personen der ehemaligen Diktierszene, jede ein Buch haltend, zusammenhangslos nebeneinander stehen. Weniger durchsichtig ist es, wie es zu einer anscheinend häufiger in armenischer Buchmalerei gegebenen Variante kam, welche seinen Schüler dem stehenden Apostel gegenüber kniend, statt sitzend, einführt[4]).

Endlich wäre hier der Vollständigkeit halber einer mit der im Rossanensis gegebenen Diktierszene und ihren Abkömmlingen zwar nahe verwandten, aber doch wurzelhaft von ihr verschiedenen Form eines zweifigurigen Autorenbildes zu gedenken, das slavische Kunst neben der für Johannes gebotenen Prochoros-Szene bezüglich der drei Synoptiker anzuwenden liebt[5]). Eine stehende, von Hause aus weibliche Gestalt erscheint bei derselben nicht vor, sondern, ihm ins Ohr flüsternd, hinter dem sitzenden Evangelisten, der das ihm von ihr Eingegebene niederschreibt. Es ist das formal derselbe, wiederum noch durch und durch antike Typus, den in der Psalterillustration angefangen von dem betreffenden Blatt des Pariser illustrierten griechischen Psalters Nr. 139[6]) in der christlich-orientalischen Psalterillustration der unter Inspiration der *Μελφδία* musizierende jugendliche Hirte David vertritt[7]). Für seine Anwendung auf die drei ersten Evangelisten scheint das zwischen 1219 und 1236 entstandene kirchenslavische Evangelienbuch Nr. 572 des Athosklosters Chiliandari, welches die inspirierende Frauengestalt ausdrücklich durch Beischrift als die „Allweisheit" bezeichnet, das älteste erhaltene Beispiel zu bilden[8]). Für das Eindringen auch dieses aus der Buchillustration stammenden Evangelistenbildes in die Wandmalerei liefern Gewölbezwickel in der um 1650 ausgemalten russischen Kirche des Entschlafens der Gottesmutter zu Wolotowo bei Nowgorod[9]) einen Beleg. Die auch hier noch ebenso wie in einem serbischen Evangelienbuch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts[10]) flügellos gebliebene weibliche Figur nimmt dann in den Evangelistenbildern jüngerer slavischer Handschriften die Gestalt eines Engels

(1) Vgl. Macler a. a. O. Pl. LXII, Fig. 171 aus der dem XVI. oder XVII. Jahrhundert angehörenden Handschrift Armén. 21 der Bibliothèque Nationale zu Paris.

(2) Nur Johannes sitzt, wenn ich richtig sehe, in der Höhle auf einem Fresko der Pantanassa-Kirche zu Mistra (Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 141, 5).

(3) Nr. 295 der Wiener Mechitharistenbibliothek.

(4) So in der im Jahre 1652 neugebundenen Handschrift zu Jerusalem und in Nr. 72 der Wiener Mechitharistenbibliothek (vom Jahre 1587).

(5) Vgl. Haseloff, Codex Purpureus Rossanensis S. 38ff., dessen Ausführungen über die slavische Denkmälergruppe auf Mitteilungen von Prokrowski beruhen.

(6) Omont, Facsimilés des miniatures des plus anciens ms. grees. Paris, 1902. (Paris, Gr. 139) Pl. I.

(7) Vgl. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. I. Helsingfors, 1895—1900. Taf. VII. 2, dazu S. 114; Collection des Htes Études C 362 (Millet); Dalton, Byzantine art and archaeology. S. 465, Fig. 275.

(8) Das Matthäusbild dieser Handschrift ist abgebildet bei Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig, 1891. Taf. 28. Vgl. im Text S. 234f.

(9) Über das Alter der Ausmalung dieser Kirche vgl. Dobbert im Repert. f. Kunstwissenschaft XV, S. 521.

(10) Prochoroff, Christianskij Drevnosti („Christliche Altertümer", russ.). Petersburg, 1875. Taf. 18—21.

an. Es ist die nämliche Umbildung, welche sie wie im illustrierten serbischen[1]), so schon im Utrechtpsalter[2]) im Rahmen eines Autorenbildes des die Psalmen verfassenden greisen Königs David erleidet, das dem Hirtenidyll parallelgeht und in seiner ursprünglichen Form in dem griechischen Psalter M. 54 sup. der Ambrosiana in Mailand erhalten ist[3]). Den „Heiligen Geist" nennt ihre erklärende Bildunterschrift in der serbischen Psalterillustration die Flügelfigur des Engels. Auch diesen Typus des Autorenbildes hat übrigens gleich der slavischen die armenische Kunst gekannt und in eigenartiger Weise inhaltlich weitergebildet. Das ergibt sich aus dem Titelbild einer anscheinend dem XVII. Jahrhundert entstammenden Handschrift von Kommentaren des Nerses von Lambron († 1196)[4]), wo Christus in der unter dem Einfluß der Mysterienspiele von der abendländischen Kunst ausgebildeten Gestalt des Auferstandenen als Inspirator hinter dem in das Mönchsgewand eines Wardapet gehüllten Verfasser genau so, wie im Pariser Psalter Gr. Nr. 139 die hellenistische *Μελῳδία* hinter dem Hirtenknaben David, erscheint. Das formale Erbe hellenistischer Antike, das wir die christlich-orientalische Kunst, „um es zu besitzen", in immer neuen selbständigen inhaltlichen Ausdeutungen nach dem Worte Altmeister Goethes sich „erwerben" sahen, hat sie da treu bis in eine Zeit herab gehütet, in der sich mit ihm der gleichfalls formale Einfluß der mittelalterlichen und Renaissancekunst Westeuropas kreuzt.

(1) Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters usw. Wien, 1906. Taf. V, 8 nach dem Münchener und S. 19, Abb. 12 nach dem Belgrader Exemplar.

(2) Vgl. Tikkanen a. a. O. S. 172 und die Faksimileausgabe, Latin Psalter in the University Library of Utrecht. 1v°.

(3) Collection des Htes Études C 363 (Millet); Strzygowski a. a. O. S. 94, Abb. 35.

(4) Armén. 32 der Bibliothèque Nationale zu Paris. Die fragliche Miniatur abgebildet bei Macler a. a. O. Pl. LXVI, Fig. 181.

# ÜBER EINIGE VELAZQUEZ ZU UNRECHT ZUGESCHRIEBENE STILLEBEN UND GENREBILDER

Von AUGUST L. MAYER

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

In der spanischen Malerei hat das Stilleben ebenso wie in der altdeutschen und altniederländischen Kunst schon sehr früh eine große Rolle gespielt. Die selbständige Stillebenmalerei ist jedoch hier wie dort erst in späterer Zeit zur vollen Blüte gelangt. Aber auch dann hat man, schon um einer gewissen Kontrastwirkung willen, vielfach nicht ganz auf das Figürliche verzichtet; man hat damit auch mehr wie einmal gewissermaßen eine Begründung für das betreffende Stilleben geben wollen. So sind denn in Spanien im 17. Jahrhundert jene „Bodegones" entstanden, jene Klasse von Malereien, die nicht scharf zu umgrenzen ist, jedoch gerade durch das Stilleben und den genrehaften Charakter stets charakterisiert wird. So findet man neben reinem Stilleben, wie dem Alonso Vasquez zugeschriebenen, in der Budapester Galerie befindlichen, religiöse Küchenstücke, wie die berühmte „Engelsküche" des Murillo im Louvre, allegorische, wie den „Traum des Ritters" von Pereda in der Madrider Akademie und die Allegorien auf Tod und Vergänglichkeit des Valdés Leal in der Sevillaner Caridad, und die rein genremäßigen, oft reich mit Stilleben ausstaffierten Betteljungenbilder des Murillo.

Auch Velazquez hat diese Art Stillebenmalerei in seiner Jugendzeit gepflegt und religiöse wie weltliche Bodegones geschaffen; man denke nur an die „blinden Musikanten" im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, die beiden „schmausenden Burschen" im Apsleyhouse in London, die „Eierkuchenbäckerin" in der Sammlung Cook in Richmond und das merkwürdige Stück der Londoner Nationalgalerie: Christus im Haus der Martha.

Man hat nun im Anschluß gerade an diese Schöpfungen und mit Hinweis auf verschiedene Bemerkungen aus alten Lebensbeschreibungen des Meisters versucht, noch eine beträchtliche Reihe anderer derartiger Stücke ihm zuzuschreiben, ohne sich dabei darüber klar zu werden, daß diese angeblichen Arbeiten des Meisters zum Teil vor, zum Teil weit nach seiner Madrider Wirksamkeit entstanden sind. Die erste Gruppe, die wir hier ins Auge fassen wollen, und die die weit umfangreichere ist, könnte man als eine Art Aushängeschilder für Wirtshäuser bezeichnen. Dazu gehören „der Koch", früher in der Sammlung Sir Charles Robinson, jetzt im Kunsthandel (Abb. 1), die „Borrachos" bei Lord Plymouth (Abb. 2) und die schon von Ponz und Justi erwähnten drei Bilder, die sich mit in der Galerie des D. Sebastian Martinez in Cadiz befanden und von denen das eine wohl identisch mit dem aus der Galerie Salamanca versteigerten: Drei Personen mit aufgehängten Würsten und Rippenstücken. Die beiden anderen stellten dar: Drei Personen mit Fischen und drei Männer „mit Gesichtern wie Borrachos und Wildpret", also sicher ganz ähnlich wie das schon genannte Stück bei Lord Plymouth. Dieses ist jedenfalls als eine Art Pasticcio zu bezeichnen, da die beiden mittleren Figuren aus den berühmten „Borrachos" des Velazquez herauskopiert sind.

Von den drei einst in Cadiz befindlichen Bildern meinte Justi: „Vielleicht hatte sie alle drei ein reicher Metzgermeister nach seinen Ideen bestellt." Über den Zweck der Gemälde wie über den wirklichen Autor gewinnt man etwas größere Klarheit, wenn man einige weitere ähnliche Stücke in den Kreis dieser Betrachtung zieht, die bisher weniger Beachtung gefunden haben. In der Galerie des Infanten

Don Alfonso de Borbon zu Madrid sieht man zwei Stilleben, als Gegenstücke gemalt, die wie Aushängeschilder eines Geflügel- und Gemüsehändlers wirken: Enten, Hühner, Fische, Krautköpfe, Würste, Melonen usw. sieht man da vereinigt, viele der Waren sind wie im Laden aufgehängt, genau wie bei den oben genannten Stücken. Auch die Technik ist ganz ähnlich, ja was den „Koch" anbetrifft, so darf man wohl sagen, daß dieses Bild wohl sicher von der gleichen Hand ist wie die der Sammlung des spanischen Prinzen. Diese nun sind signiert: Cotan 1602. Ein weiteres Stück, das vielleicht einst zu den beiden Stilleben gehörte und ihnen äußerst ähnlich in Komposition, Technik und Größe ist, befindet sich in deutschem Privatbesitz. Auch dieses Bild war einst signiert, doch zerstörte man vor Zeiten die ursprüngliche Bezeichnung, da man einen „Velazquez" daraus machen wollte.

Wer ist nun dieser Cotan, der diese Stilleben, diesen „Koch" gemalt hat? Niemand anders als der 1561 zu Alcázar de S. Juan geborene, 1627 zu Granada verstorbene Fray Juan Sanchez Cotan, der ebenso wie in diesen frühen Arbeiten auch in seinen späteren, so der „Kirschenmadonna im Kerzenlicht" im erzbischöflichen Palais zu Granada, in seinem Zyklus in der Cartuja bei Granada, ja noch in der, auch von Rueles stark beeinflußten Franziskusvision von 1620 in der Sevillaner Kathedrale sich stets als einer der entschiedensten spanischen Anhänger Caravaggios in Naturalismus wie Lichtbehandlung, in der besonderen Betonung der Modellierung durch scharfe Abgrenzung von Licht und Schatten erwiesen hat.

Daß Cotan als Stillebenmaler, besonders als Früchtemaler in seiner Zeit sehr geschätzt war, bestätigt die Bemerkung Palominos in seiner kurzen Biographie des Meisters „y especialmente se aventajo en pinstar frutas."[1])

Mir scheint es, wie schon eben angedeutet wurde, keinen Augenblick mehr zweifelhaft zu sein, daß auch der berühmte „Koch" eine Arbeit Cotans ist. Nicht nur, daß der ganze Tembrosostil des Bildes (wie er vor allem auch in der Gestalt des Koches zum Ausdruck kommt) für ihn spricht, sondern die Art der Malerei der Fische und des Geflügels ist ganz die wie auf den oben genannten Arbeiten Cotans in spanischem und deutschem Besitz.[2])

Eine besondere und gesonderte Erwähnung verdient das Stilleben Katalog Nr. 1667 des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, das dort als „Spanische Schule um 1630" bezeichnet ist. Dieses sehr gut gemalte Stück mutet mit seinen Folianten, Tintenfaß und Stundenglas wie eine Detailstudie zu einem hl. Hieronymus an. Man hat auch schon einmal gemeint, es mit dem Frühwerk des Velazquez „Johannes Ev. auf Patmos" in Beziehung bringen zu können. Mit dem, was man auf jenem Bild etwa als Stilleben bezeichnen könnte, hat es jedoch ebensowenig Verwandtschaft wie mit anderen Arbeiten des Velazquez. Mit 1630 scheint das Stück, das noch ganz in der Tenebrosomanier gehalten ist, zunächst reichlich spät datiert zu sein; doch läßt sich diese Datierung aus verschiedenen Gründen sehr wohl rechtfertigen. Daß man den Autor unter den andalusischen Künstlern zu suchen hat, dürfte wohl wahrscheinlich sein, ist aber keineswegs gewiß. Ob er nicht am Ende mit dem gleichfalls noch rätselhaften Autor jener „Verkündigung an die Hirten" bei H. Spielmann zu identifizieren sein sollte? Bei der sehr großen stilistischen wie rein technischen Verwandtschaft der beiden Stücke scheint mir das keineswegs ausgeschlossen.

* * *

(1) Palomino, Parnaso Español, p. 343 (ed. 1795).

(2) Auch das Stilleben, das man als Nr. 62 in dem Katalog „The seventh 100 of Paintings by old Masters belonging to the Sedelmeyer Galerie" als Velazquez abgebildet findet, mit Küchengeräten, Pastete, Brot usw. wird höchstwahrscheinlich Cotan zuzuschreiben sein.

Eine zweite Hauptgruppe von Velazquez zu Unrecht zugeschriebener Bodegones umfaßt eine Reihe von Stilleben, die größtenteils ohne jegliche menschliche Staffage sind, und deren wichtigstes das große, reichkomponierte Stück der Sammlung Cook in Richmond ist (Abb. 3). Hierzu gehören verschiedene Stilleben, die zur Mehrzahl sich in Madrider Privatbesitz befinden und meist gerupfte Hühner liegend oder an der Wand aufgehängt darstellen. Wo man nicht Velazquez den Autor sein läßt, schreibt man diese sehr geschickt gemalten Stücke seinem Schwiegersohn Mags zu. Bei der Suche nach dem wahren Autor hat man bisher vor allem den Fehler begangen, nur nach einem rein spanischen Meister und weiterhin nur nach einem Maler des 17. Jahrhunderts Ausschau zu halten, der etwas Ähnliches oder Gleiches geschaffen hätte. Diese Stilleben sind aber überhaupt keine Arbeiten des 17., sondern des 18. Jahrhunderts und dürften einem Meister der Neapolitaner Schule angehören: Mariano Nani, den man den „italienischen Weenix" nennen darf. Er ist nämlich nicht nur wie J. B. Weenix ein außerordentlich hervorragender Stillebenmaler gewesen, sondern wie jener ein großer Hasenliebhaber. Neben Meister Lampe erscheint, wie schon bemerkt, das gerupfte Huhn besonders häufig auf seinen Stilleben.

Mariano Nani wurde von Karl III. aus Neapel an die berühmte Gobelinmanufaktur von Sa. Barbara in Madrid berufen und ist dort 1804 gestorben. Nach Viñaza soll er ein Sohn oder sonst ein Verwandter des Jacopo Nani sein, der, Nagler zufolge, Schüler von A. Belvedere war, und Blumen, Früchte, Landschaften, Küchenstücke und anderes malte, nach dem „Dictionnaire historique des peintres" von M. Liret im Dienste Karl III. stand. Auffällig ist, daß die Autoren dieser älteren Lexiken keinen Mariano Nani kennen, und der Pradokatalog, offenbar im Anschluß an diese Schriftsteller, die Stilleben Nr. 263—265 Jacopo Nani zuschreibt. Ob es nun wirklich zwei Nani gegeben hat oder ob nicht am Ende Mariano mit Jacopo identisch ist, bleibt zunächst dahingestellt. Auf jeden Fall sind die Stilleben im Prado, von denen Nr. 263 „Nani F." (wohlgemerkt: ohne Vornamenangabe!) bezeichnet ist, offenkundige Arbeiten des Mariano Nani (Abb. 4). Das lehrt ein Vergleich mit dem „Mariano Nani F. 1764" bezeichneten großen Stilleben in der Academia de S. Fernando zu Madrid (Abb. 5). Dieses Stück, das wiederum die für M. Nani so charakteristischen Hasen und gerupften Hühner aufweist und in ganz der gleichen Technik wie die Pradobilder ausgeführt ist, hat der Künstler offenbar als „Aufnahmestück" für die Akademie gemalt. Er wurde nämlich am 3. Juni 1764 zum Académico de merito der Madrider Akademie für die Stillebenmalereiklasse (por la clase de pintura de bodegones) gewählt.

Bei dem großen Stilleben der Sammlung Cook (Abb. 3) läßt ein auch nur flüchtiger Blick auf den Hintergrund mit der Küche und dem Mädchen am Fenster wohl einen jeden erstaunt fragen, wie war es möglich, daß man diese Arbeit des 18. Jahrhunderts Velazquez oder einem Maler aus seinem Kreis zuweisen konnte. Und die ganze Auffassung des Stillebens, die Malerei der Fische, Töpfe und Kessel weist ganz klar auf Neapel, die Heimat der Recco und Menendez. Für unseren Nani besonders spricht dann noch der charakteristische Hase. Freilich sei nicht verhehlt, daß das Bild in einer etwas festen Technik, einer weniger aufgerauhten Art gemalt ist, als die spanischen Arbeiten Mariano Nanis. Dies dürfte vielleicht auf eine frühere Entstehungszeit, wohl noch auf die Neapolitaner Periode schließen lassen.

Das Cooksche Stilleben weist dann noch nahe Beziehungen mit einem großen Genrestück auf, das früher gleichfalls — vor allem von seinem ehemaligen Besitzer, Sir Charles Robinson — als Velazquez ausgegeben worden ist: „Die Rauferei

auf dem Markt" (Abb. 6). Auch dieses Bild ist unbedingt eine Neapolitanische Arbeit. Die Figuren mögen vielleicht von einer anderen Hand ausgeführt sein als die Tiere und Früchte. Die Malerei des Hasen, der Katze, des Geflügels und der Fische zeigt engste Verwandtschaft mit jener des Cookschen Stillebens. Allein, hier scheint es doch fraglich, ob man Mariano Nani als Autor annehmen darf, da das Bild als Ganzes den Eindruck einer Arbeit vom Anfang des 18. Jahrhunderts macht, also aus einer Zeit stammt, die vor der künstlerischen Tätigkeit Marianos liegt. Wir hätten es dann mit der Schöpfung eines Künstlers zu tun, der vielleicht als der Lehrer Marianos angesprochen werden könnte, heiße er nun Giacomo Nani oder anders. Eine genauere Untersuchung der Neapolitaner Stillebenmalerei, die durchaus notwendig ist — das Buch von W. Rohlfs über die Malerei Neapels läßt einen hier ganz im Stich, wird doch Nani nicht einmal mit Namen genannt! — wird wohl mehr Licht über den Autor dieses interessanten Stückes verbreiten. Sie wird wohl auch Aufklärung schaffen über den Maler jener Küchen- und Apothekenstücke, die zum Teil früher Murillo zugeschrieben wurden. Zwei derartige Bilder befinden sich in der Sammlung eines deutschen, seither in London ansässigen Sammlers (Abb. 7). Der Maler gibt mit Vorliebe große, hohe Innenräume wieder, die im Hintergrund entweder einen Ausblick ins Freie zeigen oder, ähnlich wie das Cooksche Bild, den Blick in einen zweiten großen Raum führen, der von der Seite her Licht empfängt, so, daß die Lichtquelle nicht sichtbar ist, aber die Helligkeit des hinteren Raumes die Trennungsmauer mit dem Arkadenbogen des vorderen Gemaches sich als kräftige Silhouette von dem Hintergrund abheben läßt, auch hierin dem Autor des Cookschen Bildes höchst verwandt. Die Kupfer- und Messinggeräte mit den starken Lichtreflexen sind ein besonderes Lieblingsrequisit des Malers. Daß das Mädchen auf dem hier abgebildeten Stück mit der Köchin auf dem Cookschen Bild eine große Verwandtschaft zeigt, bedarf nach all dem schon Gesagten wohl keiner weiteren Erläuterung mehr.

# BEITRÄGE ZU TIEPOLOS TÄTIGKEIT IN WÜRZBURG

Von ADOLF FEULNER

Nach nicht ganz zwanzigjähriger, angestrengter Bautätigkeit ging 1744 der Außenbau der Würzburger Residenz[1]) seiner Vollendung entgegen. 1742 wurde das Gewölbe des Kaisersaales fertig gestellt, im gleichen Jahre begann man noch die Wölbung des Stiegenhauses und 1744 richtete man auch die Wölbung des Gartensaales ein. Das Feld war frei. Jetzt konnte in den Räumen, die für die Zwecke der Repräsentation in erster Linie in Betracht kamen, mit der Ausstattung angefangen werden. Das Beste war auch hier gut genug. Dem Glanze und der Bedeutung der Architektur entsprechend durfte man nur Künstler höchsten Ranges heranziehen; dessen waren sich der Baumeister, Balthasar Neumann, und der hohe Bauherr, der Fürstbischof, wohl bewußt.

Man suchte zunächst unter den Malern der nahegelegenen Residenzen, da von den einheimischen Kräften keine entsprach. Zuerst wurde der renommierte Freskenmaler Johannes Zick aus München berufen.[2]) Neumann hatte ihn vielleicht 1730, bei seinem Aufenthalt in München, kennen gelernt. Oder es hatte Cuvilliés, der auch um Mitte des Jahrhunderts beim Schloßbau zu Rate gezogen wurde, ihn empfohlen. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Residenzstädten, an denen in der Rokokozeit „Bauhütten" bestanden, waren immer sehr rege. Mit Cuvilliés war Neumann schon durch die rheinischen Schloßbauten bekannt geworden. Neumann erwähnt ihn oft in seinen Briefen. Das Fresko im Gartensaal sollte also Zicks Probestück werden. Als es 1750 vollendet war, fand es zwar großen Beifall, genügte aber nicht den höchsten Anforderungen. Sonst hätte man den Meister sicher nicht ziehen lassen. Zick wurde noch im gleichen Jahre nach Bruchsal berufen. Noch weniger konnte der bisher wenig bekannte Maler Viskonti, der in dieser Zeit ebenfalls in Archivalien genannt wird, in Betracht kommen. Man beschloß, den venezianischen Hauptmeister selbst, Tiepolo, zu berufen. Der Fall war bei der Großzügigkeit der kirchlichen Kunstpolitik dieser Zeit nicht ohne Präzedenz. Schon 1739 hatten die kunstsinnigen Klosterherren des abgelegenen Klosters Diessen am Ammersee Tiepolo und dem Venezianer Pittoni Aufträge für Altarblätter erteilt, die heute noch die Kirche schmücken. Damals teilten sich diese Meister in die Palme des Ruhmes; später, in Münsterschwarzach, galt neben Tiepolo nur Piazzetta. Das Jahr 1739 aber gibt so ungefähr den Zeitpunkt an, seit welchem Tiepolos Ruhm in Deutschland durchgedrungen war.

Im Sommer 1750 begannen die Verhandlungen. Vermittler war der deutsche Bankier Lorenz Jakob Mehling in Venedig, der es nicht daran fehlen ließ, die künstlerische Kraft Tiepolos wegen ihrer „Kunsterfahrenheit, Spiritus und Lebensart"[3]) den Würzburgern als möglichst begehrenswert hinzustellen. Durch die Krankheit

(1) Literatur: Scharold, Materialien zur Fränkisch-Würzburgischen Kunstgeschichte. Manuskript der Universitätsbibliothek Würzburg. — C. Gurlitt, Das Würzburger Schloß. Velhagen und Klasings Monatshefte 1897/98, S. 609 ff. — Fr. H. Meißner, Tiepolo. Leipzig 1897. (Velhagen und Klasing.) — S. Göbl, Würzburg. Würzburg 1904. — Fr. Fr. Leitschuh, Würzburg. Leipzig 1911. — E. Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1910. — Zuletzt grundlegend: Die Kunstdenkmäler von Unterfranken, Heft XII, Würzburg, bearbeitet von F. Mader, S. 413 ff. (Im Erscheinen.)

(2) V. C. Habicht, Johannes Zicks Tätigkeit in der Sala terrena zu Würzburg. Monatshefte für Kunstwissenschaft V (1912), S. 85 ff.

(3) Die genaueren archivalischen Nachweise werden die Kunstdenkmäler von Würzburg bringen.

des Meisters zog sich der endgültige Abschluß der Verhandlungen etwas hinaus. Erst am 12. Oktober des Jahres entschloß sich Tiepolo zur Annahme des Auftrages, „um seinen Nahmen und Kunst in Teutschland ebenmäßig zu verewigen." Er verpflichtete sich auch „mit allmöglicher Attention, Kunst und Fleiß nach der vorgelegten Deskription und dem mitgetheilten Abrisse bevorderest nach dem gnädigsten Willen seiner hochfürstlichen Gnaden in gehöriger Zeit all in fresco" auszumalen. Für „sein stipendio oder Verdienst" sollte er 10000 fl. rh. erhalten, außerdem Kost und Logis für sich und seine Begleitung und 1000 fl. Reisegeld. Der Auftrag war für den verwöhnten Meister auch finanziell gut. Am 30. Juni 1752 waren die Gemälde im Kaisersaal vollendet. Sie fanden so sehr den Beifall des fürstlichen Bauherren, daß der Bischof sich entschloß, „zur Vergrößerung des Prachts und Zierde in dero fürstl. Palais" auch den Plafond „oder den ganzen Himmel" im Stiegensaal Tiepolo zu übertragen und zwar gegen ein Salär von 12.000 fl., nebst den üblichen Beigaben. Im Oktober 1753 war auch dieses Riesenfresko fertig.

Auf eine ästhetische Würdigung der Fresken wollen wir hier nicht eingehen; es beschäftigt uns nur die Frage ihrer Erklärung. Die Interpretation der großen Fresken der Barock- und Rokokozeit stößt oft auf Schwierigkeiten, weil uns der Gedankenkreis, aus dem sie hervorgewachsen sind, fremd geworden ist, das Zuviel an zopfiger Gelehrsamkeit, der Wald von Allegorien, die dem Beschauer der damaligen Zeit aus der Literatur, der Sprache geläufig waren, überhaupt weil unsere Begriffe von Dekoration andere geworden sind. Die Ansicht, daß die großen Deckengemälde keiner Erklärung bedürfen, „weil die meisten Barockbilder trotz der Fülle ihrer Gestalten ein Hineingeheimnissen von tiefen Vorstellungsgehalten durch die offensichtliche Lust an der reinen Dekoration ex oro ad absurdum führen, und weil die Bilder vor allem den Reiz üppig schöner Frauen und die göttliche Pracht herrlicher Männerkörper schildern wollen"[1]), ist eine gordische Lösung des Knotens, aber sie ist nicht richtig. Der Inhalt galt der Zeit alles, die „poetischen Gedanken" waren eine notwendige Voraussetzung; erst in zweiter Linie kam die künstlerische Form. Wir wissen, daß den ausführenden Malern zumeist ein Programm vorgelegt wurde, und zwar ging dieses Programm so ins Detail und es war so mit allegorischen Beziehungen überladen, daß man sich wundern muß, wie ein Künstler unter Beobachtung aller Prämissen noch eine gute Dekoration schaffen konnte. Solche Programme sind uns zum Beispiel für die großen österreichischen Barockfresken erhalten.[2]) Johannes Zick hat selbst eine Erklärung seiner Bruchsaler Fresken publiziert und hat fast jede einzelne Figur benannt.[3]) Die inhaltliche Ausarbeitung des Themas wurde meist einem Hofhistoriographen, einem gelehrten Geistlichen übertragen, der dann durch möglichst tiefgründende Gelehrsamkeit sich des Auftrages würdig zeigte.

In Würzburg war es nicht anders. Interpretatoren des Historischen waren hier die Fürstbischöfe selbst. Wir wissen, daß Fürstbischof Friedrich Karl 1737 an den

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft a. a. O.

(2) H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Wien 1911. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXX, 1.)

(3) Unterthäniges Denkmahl der schuldigen Dankbarkeit bestehend In einem kurz verfasten Historischen Begriff des Ursprungs, Wachsthums und gegenwärtig beglücktesten Zustandes des Bistums Speyer unter der ruhmwürdigsten Regierung Seiner Hochfürstlichen Gnaden Herrn Franzisci Christophori Bischoffen zu Speier etc. So in der Churfürstlichen Residentz zu Bruchsall durch ein Fresco Gemähl sinnreich entworffen . . . in denen nachfolgenden Blättern aber kürtzlich erklärt worden. Bruchsal 1756. (Exemplar in der Universitätsbibliothek Heidelberg.)

Maler Byß, der die Gesamtausstattung der älteren Räume entworfen hat, Schriften schickte, in welchen die Themen der inventiones zu finden waren, die für die große Galerie paßten. Dann der Jesuitenpater Seyfried. 1735 lieferte er zusammen mit Pater Gilbert ein Gesamtprogramm für die Malereien in der Residenz. Es ist noch erhalten.[1]) Die Themen dieses Programms sind alle der Würzburger Geschichte entnommen, zur Ausführung aber kam es nur teilweise. Die Themen der Fresken Tiepolos im Kaisersaal sind daraus genommen. Das Deckengemälde: Apollo führt auf dem Sonnenwagen dem Kaiser Friedrich Barbarossa seine Braut Beatrix zu. Seitlich: Bischof Gerold von Würzburg traut Friedrich Barbarossa mit Beatrix und Bischof Herold von Hochheim wird von Kaiser Friedrich Barbarossa mit der fränkischen Herzogswürde belehnt.

Diese Gemälde sind auch in der Literatur richtig benannt worden. Das Thema des berühmten Freskos im Stiegenhaus ist archivalisch nicht überliefert. Im ursprünglichen Programm ist es nicht enthalten und es ist deshalb auch in verschiedenartigster Weise interpretiert worden. Sicher war Tiepolo der Vorwurf angegeben und zweifellos mußte sich der Inhalt auf das Fürstbistum oder auf den Fürstbischof beziehen. Wir lassen zunächst die genauere sachliche Beschreibung selbst sprechen.

Vor einem glänzenden Tempel schwebt in den Strahlen der aufgehenden Sonne, hoch oben im lichten Äther, von Genien getragen, der Götterjüngling Apoll. Er ist durch Köcher und Lyra charakterisiert und als Segenspender hält er wie auf dem Deckenbild des Kaisersaales ein Gefäß in der ausgestreckten Hand. Unter ihm lagern in den leichten Wolkenpfühl eingebettet die Götter, Ceres mit dem Getreidebündel, von Nymphen umringt, Mars mit Schild und Hellebarde und im Schatten der Wolke Venus über dem Muschelbecken. An der Seite bringen die geschäftigen Horen die Sonnenrosse herbei. Unter dem Tierkreise, in der hellen Luft verschwimmend, sind, in gerader Reihe, Götter niederen Ranges. Auf der Gegenseite, der Eingangsseite, schwebt in gewagter Verkürzung, in scharfer Silhouette von dem hellen Lichte abgesetzt, Merkur, der Götterbote. Er ist wohl von Juppiter geschickt, der im Hintergrunde einsam auf der Wolke sitzt. Neben Juppiter der Adler und an den Wolkenthron lehnt sich Ganymed. Chronos ruht sich behaglich aus, auch Herkules hat sich hingestreckt. Diana, ein rassiger Rückenakt, ist an dem Halbmond kenntlich und seitlich herrscht der Windgott Äolus über seine Untergebenen.

Vor der Gruppe der Götter aber schweben Genien mit Adlerflügeln. Sie halten das Bild des Fürstbischofs Karl Philipp von Greiffenklau. Der obere Genius trägt den Herzogshut, der andere bläst in die Posaune. Das treue Wappentier, der Greif, klammert sich an den Rahmen des Bildes und in dem weichen Purpur des Hermelinmantels haben sich Putten vergraben. Die Genien schweben frei über einer vielbewegten Gruppe. Europa thront auf einer Estrade. Neben ihr, als Attribut, der Stier. Die Pagen mit den kirchlichen Insignien gehören zum Gefolge des Fürstbischofs. Europa ist umgeben von den Künsten und Wissenschaften. Nach dem Takt eines bärtigen Maestro spielen Pagen und Musikanten ihre Instrumente und dazu singen Hofdamen in der strengen Mode des 17. Jahrhunderts. Links naht die Malerei, der wiederum ein hellgekleideter Page die Palette trägt.

Und wer sind die übrigen Figuren? Man hat schon längst bemerkt, daß hier

(1) Kreisarchiv Würzburg. Bausachen 355, II, 1735, fol. 130 ff.

Porträts vorliegen und daß die am Schloßbau beteiligten Meister abgebildet sein müssen. Es war auch nicht schwer, in dem ruhig vor der Brüstung neben Geschütz und Schanzzeug gelagerten Soldaten den Architekten des Schlosses, den Artillerieobristen Balthasar Neumann zu erkennen. „Behaglich, schlicht und voll Selbstgefühl ruht er sich aus, indem er sich in seinem Werke umsieht." Bei der Vollendung der Fresken war er schon tot. Die Identifizierung der übrigen Figuren hat Schwierigkeiten gemacht. Und doch ist die Lösung sehr einfach, wenn man berücksichtigt, daß neben den einzelnen Meistern deutlich sichtbar die Attribute liegen. Den über der Stufe auffällig im Vordergrund stehenden, noch ziemlich jungen Mann im weißen, prachtvoll modellierten Mantel, mit dem energisch zurückgeworfenen Kopfe, den scharfen Augen, hat man gewöhnlich als Tiepolo erklärt (Gurlitt, Leitschuh, Meißner)[1]), obwohl er durch das daneben liegende Relief und die unvollendete Büste unzweifelhaft als Bildhauer charakterisiert wird. Außerdem war Tiepolo damals 57 Jahre alt, und seine Porträts zeigen nicht die mindeste Ähnlichkeit mit dieser Figur. Nun erklärt schon der alte Scharold in seinen handschriftlichen Materialien zur fränkisch-würzburgischen Kunstgeschichte, daß Tiepolo auch das Porträt seines Freundes Wolfgang Auvera auf dem Plafond der Stiege angebracht habe. Wolfgang Auvera war seit 1736 der erste Bildhauer am Schloßbau und stand in der Zeit der Entstehung des Deckengemäldes im 44. Lebensjahr. Es kann also niemand anders sein als er. Nicht sicher zu deuten ist der bärtige Mann daneben, der das beschattete Gesicht abwendet. In Betracht kommt in erster Linie der Bildhauer Claudius Curé, der nächst Auvera viel für das Schloß arbeitete. Hinter der Figur der Malerei und schon dadurch als Maler charakterisiert blickt, bescheiden in die Ecke gestellt, über die stukkierte Muschelkartusche Tiepolo herein. Er trägt das Arbeitskostüm und die dunkle Mütze. Sein Porträt ist markant genug und schon Sack hat die Übereinstimmung mit den überlieferten Bildnissen gefunden. Der Mann unmittelbar neben ihm muß sein Sohn und Gehilfe Domenico Tiepolo sein. Die Züge stimmen auch ganz mit dem bei Sack publizierten Porträt Domenicos von Degle überein. Und wenn wir in dem jugendlichen Kopf hinter den beiden den damals 17jährigen Lorenzo Tiepolo vermuten, der auch als Gehilfe seines Vaters in Würzburg tätig war, ist das nur eine naheliegende Folgerung. Sonst enthält das Deckengemälde keine Porträtfiguren. Der hellgekleidete Page, der die Palette trägt, zeigt die bei Tiepolo ständig wiederkehrenden, weibisch-sinnlichen Idealzüge mit den wulstigen Lippen und den tiefbeschatteten Augen. Auch der betreßte Soldat, der daneben das Pferd hält, ist als Diener nur Füllfigur.

Über der Brüstung ziehen sich in friesartiger Anordnung die übrigen Seiten entlang die Vertreter der anderen, damals bekannten Erdteile. Asien, eine indische Fürstin, reitet auf einem mächtigen Elefanten, begleitet von einem Gefolge exotischer Charakterfiguren. Ein Krieger spielt unter einer Palme mit einem Tiger. In der Ecke ragt ein Obelisk empor und neben einem mit seltsamen Schriftzügen bedeckten Stein liegt eine Statue der ephesischen Diana. Im Hintergrunde, auch das ist nur ein Attribut des Erdteils, ragen einsam die Kreuze von Golgatha. An der gegenüberliegenden Längsseite ruht Afrika, eine weißgekleidete Mohrenfürstin, üppig auf einem Kamel. Das Gefolge bringt ihr Gaben, Elfenbein, Gold, Weihrauch und Seide, und stappelt sie zu wirkungsvollem Prunk am Rande auf. An die Wasserurne lehnt sich der greise Flußgott Nil. Ein Strauß läuft vor der Brüstung weg

(1) Die Figur ist sogar als Porträt Tiepolos in die Literatur übergegangen (Göbl).

und ein Affe sucht ihm Federn zu entreißen. Männer in phantastischen Kostümen stellen Warenballen zusammen und vor einem gestreiften Zelt erhandeln europäische Kaufleute von einem exotischen Händler blinkenden Schmuck. An der Schmalseite ist Amerika dargestellt, eine Indianerin auf einem riesigen Alligator. Wieder schleppt das Gefolge den Reichtum des Landes herbei, den Wapitihirsch, den Papagei, seltsame Früchte und Tiere. Wir können nur Andeutungen geben. Der Reichtum des Bildes liegt in der Art, wie dieser exotische Reichtum zu glanzvoll dekorativer Wirkung gebracht wird, in der Unerschöpflichkeit des angedeuteten Details.

Welcher Grundgedanke verbindet die Teile des Bildes? Er ergibt sich aus der Beschreibung von selbst. Doch hören wir vorher die bisherigen Erklärungen. Zuletzt hat der Tiepolobiograph Sack das Fresko erklärt. Als Hauptgedanke liegt nach seiner Ansicht der Komposition die den ganzen Erdkreis umspannende Macht der Kirche zugrunde. Sack stützt sich darauf, daß vor Golgatha im Vordergrunde „die vom Christentum überwundenen Kulturen Asiens" liegen. In dieser Allgemeinheit ist die Fassung des Themas unmöglich, da ein nebensächliches Motiv zum Hauptthema vorgezogen ist. Die gleiche Erklärung hat schon Göbel, der sich auf den Würzburger Archäologen Sittel beruft. Ergötzlich liest sich daneben die Erklärung von Meißner. „Weder die Staats- noch Geistesgeschichte, nicht einmal die für ein fürstbischöfliches Schloß so natürliche Glaubensgeschichte ward als Vorwurf tauglich befunden. Der Atheismus auf Prälatenstühlen konnte an solchen Dingen keinen Geschmack finden, die schon von Berufs wegen Scherereien genug mit sich brachten." Die Darstellung der vier Weltteile entspringt nach seiner Ansicht sensationslüsterner Romantik. „Die vier Weltteile außer Europa(!) lassen ihre charakteristischen Vertreter entsenden und rings am Deckenrand aufmarschieren. Und damit der Himmel in der Deckenmitte nicht leer bleibe, wurde er der römischen Mythologie vorbehalten. Daß Tiepolo die Unheiligkeit dieses Vorwurfs durch einige Zoten, bei denen die Bedenklichkeit überhaupt nicht mehr in Frage kommt, noch unheiliger machte, was er auch an der Kaisersaaldecke tat, war schwerlich vertragsmäßig. — An der Nordwand sammeln sich alle Züge des reichen Aufbaues zu einer Apotheose der Franconia zusammen." In der „sensationslüsternen" Tendenz dieser Erklärung, die da noch Zötchen wittert, wo nicht eine Spur davon vorhanden ist, spiegelt sich auch der Herren eigner Geist; sie braucht keine weitere Widerlegung. Hervorgehoben sei nur der Umstand, daß Meißner das Gemälde in drei unzusammenhängende Teile zerlegt. Gurlitt geht auf den Gedankengang nicht ein. Er bezeichnet die Darstellung allgemein als Apotheose. Götter und Menschen streben dem über den Welten schwebenden Jüngling entgegen. . . . Am Rande des Bildes ist dem Gewühl der Menschen aller Länder das Leben und Treiben am Würzburger Hof entgegengesetzt. Leitschuh schließt sich dieser Erklärung an und unterscheidet allgemein zwischen einer Darstellung des Olymps und einer Apotheose des Fürstbischofs.

Keine dieser Interpretationen trifft den Kern. Es ist sicher nicht bedeutungslos, daß Apoll im Olymp in den Mittelpunkt der Komposition gerückt ist. Er ist der Führer der Musen, der Beschützer der Künste. Als solchen und zugleich als den Friedensbringer hat ihn auch Johannes Zick in einem der Bruchsaler Fresken gefeiert und etwas später hat ihm Januarius Zick auf dem Deckengemälde des Akademiesaales der Mainzer Residenz die gleiche Bedeutung gegeben. Da diese Gemälde dem gleichen Gedankenkreise entwachsen sind, dürfen wir hier nur ihrem Gedankengange, den uns gleichzeitige Erklärungen überliefern, folgen.

Das Ganze ist eine Glorifikation des Fürstbischofs. Die Szene im Olymp bildet gleichsam die Einleitung. Jetzt ist Apollos Reich angebrochen, fortan sollen die Künste blühen. Juppiter schickt seinen Boten Merkur um der Welt davon Kunde zu bringen. Die Erfüllung, das Thema selbst, folgt an der Hauptwand über der Eingangsseite: das Blühen der Künste unter Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenklau, dessen Ruhm die Genien in alle Welt verkünden. Das Thema Welt ist weiter ausgestaltet und zwar in dem tendenziösen Sinne: Was ist all diese exotische Pracht gegenüber dem idealen Reichtum, mit dem der Fürstbischof Europa beschenkt. Man muß sich eigentlich diesen Gedankengang in den schwülstigen Versen eines barocken Hofdichters denken, in der allegorieüberwucherten Sprache mit den vielen Tropen und Figuren, mit allen Digressionen, die der literarischen Koine damals geläufig waren. Die Glorifikation des Fürstbischofs ist auch der richtige Vorwand für das Hauptbild im Stiegenhaus, für den Repräsentationsraum, der den Besucher zuerst empfängt, der vorbereiten soll auf die Pracht der übrigen Säle. Dem Hauptthema in den kirchlichen Fresken dieser Zeit, der Glorifikation eines Heiligen, schließt sich dieses Thema des wichtigsten Bildes im Schlosse an. Ähnlich hat Tiepolo selbst früher im Palazzo Pisani in Stra eine Glorifikation des Hauses der Pisaner ausgestaltet. Auch da bringt er die vier Weltteile herein. Und ähnlich läßt er in seinem späteren Fresko im großen Saal des Madrider Schlosses, wo er auch die Komposition des Würzburger Bildes wiederholt hat, in etwas posthumer Devotion die Weltteile zur Huldigung der spanischen Monarchie aufmarschieren.

Die übrigen in der Zeit des Würzburger Aufenthalts entstandenen Werke Tiepolos hat schon Sack zusammengestellt. Über seine Tätigkeit für das Kloster Münsterschwarzach bei Kitzingen sind noch einige Nachrichten vorhanden, die Sack entgangen sind. Sie finden sich an einer abgelegenen Stelle, nämlich in dem bereits erwähnten Sammelbande Scharolds, der merkwürdigerweise die gesammelte, leider nicht ganz vollständige Korrespondenz über die Malereien enthält, die für die Klosterkirche geliefert wurden, Briefe von Johannes Holzer, Franz Georg Hermann, Joh. Gg. Bergmüller, Balthasar Augustin Albrecht, Franz Müller, Johann Michael Feuchtmaier, Johannes Zick.[1]) Fast alle autochthonen Berühmtheiten der damaligen süddeutschen Malerei sind vertreten. Die Kirche wurde zur Zeit der Säkularisation in unsinniger Weise zerstört. Man kann es heute nicht begreifen, daß dieser einzigartige Bau Balthasar Neumanns mit den prächtigen Fresken von Holzer und Günther, den Stukkaturen des hochbedeutenden Feuchtmaier und dem reichen Schatz von hervorragenden Altarblättern reaktionärem Unverständnis zum Opfer fallen konnte. Den Aufenthalt Tiepolos in Würzburg hat damals der Abt von Münsterschwarzach benützt, um bei dem Meister ein Altarblatt zu bestellen. Er wandte sich deshalb an den alten Bossi, den Stukkatoren beim Residenzbau. Das Antwortschreiben Bossis geben wir im Wortlaut wieder:

> Eure Hochwürden und Gnaden werden mir zu keiner ungnad vermerckhen, daß ich auf dero hohe Zeihlen nicht sogleich die unterthänige Folge ruckantwortlich geleistet habe, indem die kleine unpaßlichkeit des Künstlermeisters H. Tiepolo solche seithero nicht zugelassen. Inzwischen solle Hochdenenselben hiermit gehorsamst ohn Verhalten, wasgestalten ich demselben das Concept vorgeleget habe, derselbe aber das maas größer gefunden alß der augenschein gegeben, und er sich eingebildet, dahero sein endliche entschließung auf meine persuasion

(1) Die Holzer betreffende Korrespondenz ist schon publiziert von A. Hämmerle, die Tätigkeit des Augsburger Kunst- und Historienmalers und fürstbischöflich Eichstätt. Hofmalers Joh. Ev. Holzer in Münsterschwarzach (1737–1740). Sammelblatt des Histor. Vereins Eichstädt 24 (1905).

und regard auch etwas an dero berühmten Kirche zu thun dahin geben, daß Er die 125 Species Ducaten nehmen wolle mit dem erbiethen, daß er sich darauf in einen schriftlichen accord einlaßen werde, auch nicht ehenten einiges gelt verlangen, biß das werk in seinem stand seye auch mit der Zahlung nach dero gelegenheit zuwarthen wolle. Sollten nun Euer Hochwürden und Gnaden sich hierzu nicht verstehen können, so belieben Sie sich umb einen anderen Künstler auszusehen, denn ich versichere, daß Er sich nach aller gegebene mühe und zureden nicht weiteres einlaßen noch zu bringen seye; was übrigens anbelangt das concept wegen der Himmelfahrt so solle weiters berichten, daß er gar keine proportion wegen des Platzes finde, dahero er einige concepta selbst vorschlagen will, wann er die Ehr haben würde solche zu machen, wollten Euer Hochwürden und Gnaden das Gefelligste und angenehmste zu wählen belieben. Würzburg den 25. Februar 1752. Antonio Bossi.

Auf den Brief hat der Abt die Bemerkung geschrieben: „deß Bossi hat unrecht verstanden, darüber er von Himmelfahrt redet, die Auferstehung Christi war es gemeint". Aus dem Briefe geht hervor, daß Tiepolo selbst in Münsterschwarzach war und sich den Platz für das Gemälde angesehen hat. Als Thema für das Bild wählte er schließlich die Anbetung der Könige. Das bekannte Bild befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Es ist auch die Skizze zu dem Bilde erhalten (bei Ch. Sedelmeyer, Paris, publiziert bei Sack), die aber etwas mehr in Breitformat angelegt ist und einige Figuren mehr enthält. Der Komposition ist das nur zum Vorteil. Neben dem Mohren sieht man die pompöse Gestalt eines Orientalen und von diesem aus führen weitere Figuren den Blick in die Tiefe, wo eine helle, triumphbogenartige Architektur mit ausgesprochenen Horizontalen erscheint. Im Vordergrund seitlich lagert neben Versatzstücken der Ochse. Auf dem ausgeführten Bild ist die Komposition für Tiepolo ungewöhnlich zusammengedrängt, sie hat viel weniger Raum, viel weniger Richtungslinien und ist stärker in den Kontrasten. Der aus der Vermählung Barbarossas entnommene Page ist auf die rechte Seite gestellt und engt dadurch die Hauptfiguren noch mehr ein. Vielleicht erklärt der angeführte Brief die Seltsamkeit der Komposition. Tiepolo hat sich im Format getäuscht. Das Thema aber stand bei ihm schon fest und als er an die Ausführung ging, war er zu gewaltsamen Weglassungen gezwungen.

Es ist noch ein anderes Altarblatt erhalten, das ebenfalls früher zu den Berühmtheiten der Kirche gehörte, das Gegenstück zu Tiepolos Bild, Piazzettas Anbetung der Hirten. Das für die Kunst dieser Zeit wirklich bedeutende Werk hängt jetzt vergessen im rechten Seitenschiff des Würzburger Domes, an einem ungünstigen und dunklen Platze, wo die Schönheit der Schöpfung wenig zur Geltung kommt. Nach der Inschrift hat der Würzburger Kanonikus Franz Oberthür das Gemälde 1825 in Münsterschwarzach gekauft und so vor dem sicheren Untergange gerettet. Wie viel Mühe hatte sich der Abt geben müssen, bis er das Bild aus Venedig erhielt. Auch darüber gibt die erwähnte Korrespondenz Aufschluß. Mittelsperson war der Münchener Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht, der auch für Münsterschwarzach gearbeitet hatte. Dieser wiederum hatte sich an den Konferenzsekretär Herrn von Triva gewandt, und Trivas Vertrauensmann war der bayrische Agent in Venedig, Herr von Drebano. Durch Trivas Vermittlung hatte Piazzetta schon früher zwei Altarblätter nach Deutschland geliefert, eines an den Kaiser selbst und eines an den Kurfürsten von Köln. Im ersten Briefe (vom 11. Juli 1745) teilte Albrecht mit, daß seine bisherigen Bemühungen erfolglos gewesen seien. Piazzetta befinde sich

dermalen auf dem Lande und „ein so grosser Künstler, der mit viller arbeith belegt, laß sich nicht übereillen". Im zweiten Brief (vom 27. Juli 1745) schreibt er, daß Drebano Piazzetta gesprochen habe, der ihn mit nach Hause nehmen und ihm das Altarblatt zeigen wollte. Drebano sei damals verhindert gewesen und wie er dann ein andermal Piazzetta aufsuchte, habe er nur die Antwort bekommen, die Angelegenheit werde durch den Abbate Capello über Frankfurt unmittelbar mit dem Abt von Münsterschwarzach geregelt. Albrecht fügt noch hinzu: „Solte aber de facto noch nichts herumben ausgelegt worden sein, so were meiner unmaßgebl. meinung mit selben nichts mehr anzufangen und sich kein weittere mühe zu geben; dan er hat allzu vill arbeith und ist noch dazu langsamb." Das weitere Ergebnis der Verhandlung ist nicht bekannt; die Korrespondenz bricht damit ab. Auf die geschäftliche Praxis des Kunstbetriebes in dieser Zeit werfen auch diese Briefe Licht; sie illustrieren zugleich wieder das großzügig-fortschrittliche Vorgehen der kirchlichen Kunstpolitik in der Rokokozeit.

# REZENSIONEN

## GEORG BIERMANN, Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800 Darmstadt 1914. 2 Bände. Verlag der Weißen Bücher Erik Ernst Schwabach. Leipzig 1914.

So ist denn trotz der Ungunst der Zeit, die auch die Vorbereitung dieses Werkes erschwert und gehemmt hat, das Denkmal der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung mit nur unerheblicher Verzögerung vollendet worden, und die Forschung erhält damit ein überaus schätzbares und ins Künftige unentbehrliches Quellenwerk für die Geschichte der deutschen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, dessen Bedeutung vor allem in der Fülle der in sauberen Abbildungen vereinigten künstlerischen Urkunden der Zeit liegt. Das Darmstädter Ausstellungswerk ist nicht, wie die Veröffentlichung über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, als ein vollständiger Abbildungskatalog angelegt, doch sind etwa zwei Drittel der Schätze, die im Residenzschlosse zu Darmstadt 1914 vereinigt waren, in Illustrationen wiedergegeben, und soweit nach zahlreichen Stichproben und Vergleichen geurteilt werden darf, kann behauptet werden, daß man nichts Wichtiges und nichts Interessantes von dem, was in Darmstadt zu sehen war, in den beiden stattlichen, vornehm ausgestatteten Bänden vergeblich suchen wird. Erhöht wird der Wert des Werkes durch die sorgfältig gearbeiteten Namen- und Sachregister, denen außer dem Herausgeber H. Uhde-Bernays, Adolf Feulner, A. Brinckmann, Anton Kippenberg und Marc Rosenberg ihren Fleiß gewidmet haben. Besonders so lange das Thieme-Beckersche Lexikon noch nicht in die späteren Bezirke des Alphabets vorgedrungen ist, werden diese Register als bequeme Hilfsmittel der Künstlerbiographie der Zeit willkommen sein.

Das Schwergewicht der Darmstädter Ausstellung lag in der Malerei, deren Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert sie in einem besonders reichen Bilde spiegelte. Georg Biermann hat ihr eine geistreiche Studie gewidmet, worin er die verwirrende Vielheit der Erscheinungen mit sicherer Hand auf Grund- und Richtlinien der Entwicklung zurückführt. Die Studie wird erfreulich belebt durch die offenkundige Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstande und durch eine Entdeckerfreude, zu der gerade Biermann, der die Darmstädter Veranstaltung zu nicht geringem Grade als sein Werk ansehen darf, besonders berechtigt ist. Wenn er in dieser Stimmung vielleicht dazu neigt, Wert und Leistung manchen deutschen Künstlers der Zeit zu hoch einzuschätzen, so wird man daran um so weniger Anstoß nehmen, als das Gleichgewicht des Urteils sich erfahrungsmäßig im Fortgange der Forschung doch schon wieder herstellt und für jetzt dieser bisher gar stiefmütterlich behandelten Epoche deutschen Kunstschaffens ein gewisser Überschuß an Wohlwollen und Interesse wohl zu gönnen ist. Im ganzen trägt die deutsche Malerei des Barocks und Rokokos den Charakter einer Niveaukunst, die an Gipfeln nicht reich ist, der Hochgipfel aber völlig ermangelt. Einen Maler, der der Kunst durchaus originelle neue Formprobleme gestellt oder sie zu einer geistigen Neuorientierung gezwungen hätte, hat Deutschland in diesen 150 Jahren nicht hervorgebracht. Das Niveau ist durchschnittlich nicht so hoch, vor allem aber nicht so gleichmäßig, wie etwa in der gleichzeitigen französischen Malerei; hier machen sich die Unterschiede der beiderseitigen Kunstverfassung bemerkbar: in Frankreich Zentralisation der Kunst in Paris, wo ein lebendiges, frisch bewegtes Tempo der Anregung und des Fortschritts auch bescheidenere Talente mit sich reißt, während bei dem zerstreuten Kunstleben Deutschlands so manche gute Begabung in der Enge einer kleinen Residenz aufs Trockene lief und versauerte. Doch steht in Deutschland durchweg ein tüchtiges handwerkliches Können an; die Überlieferung wird vielfach noch unmittelbar im Kreise der Sippe fortgepflanzt: man kann rechnen, daß etwa ein Drittel der in Darmstadt vertretenen Maler aus Künstlerfamilien stammen. Die Akademien haben in dieser Epoche zwar auch bei uns im ganzen die Führung übernommen, allein ihre Macht ist nie so groß gewesen, wie die der Pariser Akademie im Umkreise der französischen Kunst. Hier weist sich nun die Kehrseite des Zentralisationssystems: die Pariser Akademie hat die Gewalt gehabt, den holländischen Einfluß sehr stark abzuschnüren, während er sich in Deutschland fest zu behaupten vermocht hat, und zwar nicht nur in ganz Norddeutschland von Hamburg bis Danzig, sondern auch bis tief nach West- und Mitteldeutschland hinein, wofür die Zicks in Coblenz und die Frankfurter Malergruppe Zeugnis ablegen. So konnte er als gesunde Gegenkraft gegen die Einflüsse von Süden und von Frankreich her wirken, und als die deutsche Malerei

gegen 1800 sich vom Rokokostile abzulösen und sich an Natur und Leben neu zu orientieren strebte, fand sie an der norddeutsch-holländischen Überlieferung eine Hauptstütze. Insofern ist Biermann zuzustimmen, wenn er in der „Bürgerkunst" ein Zurückgreifen aufs Barock erblickt; dagegen war für die dekorative und monumentale Malerei eine Anknüpfung an die Barocküberlieferung nicht möglich, weil deren geistige und soziale Voraussetzungen abgestorben waren, und so vollzog sich jene merkwürdige Erscheinung, daß sowohl der Klassizismus eines Carstens wie die Romantik der Nazarener — zwei Triebe derselben künstlerischen Grundtendenz — weit in die Vergangenheit der Kunst zurückgriffen, um Anlehnung zu finden. Übrigens sei in diesem Zusammenhange auch kurz darauf hingewiesen, daß Bürgerkunst, Klassizismus und Romantik in Deutschland gemeinsam Reaktionen eines Individualismus waren, der energisch gegen den nivellierenden Schematismus und Mechanismus der Akademien und ihres Systems Front machte.

Daß es der deutschen Kultur in dem hier behandelten Zeitraume etwa an produktiver Kunstkraft gemangelt hätte, das ist angesichts einer so stattlichen Reihe ansehnlicher Künstler und tüchtiger Leistungen von Sandrart und Roos bis zu Ziesenis und Graff eine unhaltbare Auffassung. Die große Hemmung aber, mit der die deutsche Malerei zu kämpfen hatte, war die, daß es ihr nicht gelang aus dem Volksleben heraus die Kraft zu einer innerlich freien, durchaus selbständigen Entfaltung zu gewinnen. Biermanns Bemerkung, daß das Rokoko in der deutschen Malerei doch nur eine Episode bilde, klingt zunächst wohl etwas überraschend, enthält aber dennoch eine Wahrheit. Denn jene höfische Kultur, in der in dem politisch geeinten Frankreich sich lange die gesammelte nationale Kraft potenzierte, war in Deutschland doch nur eine Art Firnis; hier ruhte die wahre, schöpferische Kraft in tieferen Schichten — im Bürgertume, das sich aber geistig, sozial und wirtschaftlich erst frei zu kämpfen hatte. So fehlte der Kunst eine durchs ganze Volk durchgehende, breite tragende Schicht, in die sie ihre Wurzeln tief und fest hätte einsenken können, und so manche geistvollen Ansätze verdorrten ohne Entwicklung. Ansätze dieser Art hat Biermann fein hervorgehoben. Dorfmeisters Waldlandschaft z. B. weist auf Waldmüllers Kunst hin, das frühe Stillleben Denners erinnert unmittelbar an Cézanne, von den Bildern jenes merkwürdigen, noch nicht benennbaren süddeutschen Schlachtenmalers des 18. Jahrhunderts zieht man unwillkürlich Linien zu Magnasco und andererseits zu Goya, und so drängen sich noch oft Parallelen, Verwandtschaften, Beziehungen auf, die darauf deuten, wie viel originelles Leben in der deutschen Malerei des Barocks und des Rokokos pulsierte. Vielleicht ist der Gedanke müßig — er läßt sich dennoch kaum abweisen: was wäre wohl aus einem so durchaus geistreichen Talente wie Norbert Grund in der Atmosphäre einer großen, belebten Kunststadt, wie Paris, geworden? In einer zuweilen beinahe rührenden Weise äußert sich das Streben nach selbständigen Formen in der Landschaftsmalerei; hier ist es besonders reizvoll die Linien zu verfolgen, die zu den Neubildungen des 19. Jahrhunderts führt: die Schweizer Landschafter oder G. M. Kraus mit seinem Weimar-Bilde stehen da bereits so recht an der Zeitenwende. Vielleicht darf man sagen, daß die Landschaft als eine Liebhaberkunst den Malern freieren Spielraum gewährte, während das Bildnis viel mehr den Charakter einer Bedarfskunst trug und sich fester an den international herrschenden Stil des damaligen homo europaeus gebunden sah.

Von Interesse ist es, die Abwandlung und Brechung der künstlerischen Grundtendenzen in den verschiedenen Kunstgattungen zu beobachten. Die Miniatur, deren zum großen Teile noch erst bruchstückweise erkennbare Entwicklung A. Brinckmann geschildert hat, war so recht eine Modekunst der Zeit, deren natürliche Neigung gegen das Hübsche und Gefällige sie ganz besonders auf die Anlehnung an das französische Vorbild hinwies. Doch ist in den originelleren Leistungen auch hier nicht selten ein zuweilen etwas unbehilflich auftretendes Bestreben zum Natürlichen und Charakteristischen wahrzunehmen, das sich dann, parallel mit der allgemeinen Strömung, gegen den Ausgang der Epoche bedeutend verstärkt. Als Glanzgestalt in diesem Umkreise erscheint Füger, in dessen Miniaturkunst sich verschiedenartige Tendenzen zu glücklichstem Ergebnisse begegnen und durchdringen.

Was die Plastik angeht, so bot ihre Einbeziehung in die Darmstädter Ausstellung besondere Schwierigkeiten, da man von der monumentalen und dekorativen Plastik nur einzelne Probestücke vorführen konnte und sich in der Hauptsache damit begnügen mußte, durch eine Sammlung von kleineren Modellen und Genreplastiken einen Einblick in einen Kunstbetrieb zu eröffnen, dessen Reichtum, Mannigfaltigkeit und originelle Leistungsfähigkeit die Forschung nun erst nach und nach ins Licht stellt. Feulner, der ja durch seine Arbeiten auf diesem Gebiete bekannt und geschätzt ist, hat mit vielem Geschicke

die Aufgabe gelöst, die Skulpturenabteilung der Ausstellung in das größere Bild der Gesamtentwicklung einzuordnen. Auch in der Plastik sondern sich die Einflußsphären der niederländischen und der italienischen Kunst, dann dringt der Strom des französischen Stils überall vor, bis gegen den Ausgang der Epoche auch hier die Wendung zum Klassizismus und zur bürgerlich-natürlichen Auffassung eintritt. Darin aber behauptet die Plastik den Vorzug vor der Malerei, daß sie sich zweier Zentralgestalten rühmen kann: Donners im Süden, und im Norden Schlüters. Zwischen beiden steht Permoser, in dessen kraftvoll-originellem, wenngleich oft ungezügeltem Schaffen Feulner mit Recht die echte deutsche Sonderlingsnatur erkennt, deren leidenschaftliches Empfinden zuweilen selbst an Grünewald gemahnt. Wie denn auch in der reichen, mit Straub und Günther an die Donner-Schule anknüpfenden Rokokoplastik Süddeutschlands neben dem Streben zur Eleganz und zum Raffinement der Form oft ein heißes religiöses Gefühl lebt; es gibt da zuweilen merkwürdige Anklänge — und vielleicht mehr als nur Anklänge! — an gotische Skulpturen, und keckste Weltlichkeit vermählt sich mit inniger Religiosität zu Schöpfungen, deren durchaus eigener Reiz sich gegen jedes Stildogma als innerlich echt behauptet.

Diese kurzen Bemerkungen mögen hinreichen, um anzudeuten, welche Fülle von Anregungen, von Aufgaben, von Problemen das Darmstädter Ausstellungswerk bietet. Es ist als ein bedeutsamer Landgewinn der deutschen Kunstforschung mit aufrichtiger Dankbarkeit zu begrüßen.

Albert Dresdner.

## PAUL KRISTELLER, Die Lombardische Graphik der Renaissance. Mit 1 Heliogravüre, 11 Lichtdrucken und 30 Text-Abbildungen. Berlin 1913, Bruno Cassirer. M. 33.—, geb. M. 37.—.

Die früheren Arbeiten des Verfassers über florentinischen Holzschnitt und Kupferstich und über den Kupferstich Venedigs finden in der neuen Veröffentlichung ihre willkommene Fortsetzung. In der Tat ist die Trennung und Ordnung des großen, namenlosen uns erhaltenen Materials die erste Vorbedingung für unsere Erforschung der Gesamtentwicklung der italienischen Graphik. Umfassendste Kenntnis des Stoffes und sorgfältige Arbeitsweise kommen dem Verfasser hier vortrefflich zu statten. Daß Holzschnitt und Kupferstich nicht getrennt, sondern im Zusammenhange untersucht werden, verdient ebenso hervorgehoben zu werden, wie die Objektivität, die K. überall seinem Stoffe gegenüber zu wahren weiß. Sieht er doch z. B. selbst in einem so bestechenden Werk wie dem bekannten meist Leonardo zugeschriebenen Frauenbildnis nur eine „über handwerksmäßige Geschicklichkeit keineswegs hinausragende dürftige Stecherarbeit". Wenn nun auch die von ihm eingeräumte Inferiorität der Mailänder Graphik gegenüber den Venetianer und Florentiner Erzeugnissen zu bestreiten keine Veranlassung vorliegt, so pflichten wir nicht weniger gern darin dem Verfasser bei, daß es in seinem Thema doch nicht an beachtenswerten Leistungen fehlt, deren richtige Einordnung besonders erwünscht sein muß, wie die große zu Bramante in Beziehung stehende Innenansicht einer Kirche, die früher auf den Namen Leonardos getauften Kupferstiche, oder die originellen Arbeiten des Meisters der Enthauptung des Johannes Bapt., den der Verfasser mit Marco d'Oggione in Verbindung zu bringen geneigt ist. Das „Mißverhältnis zwischen der Bedeutung des Gegenstandes und der äußeren Form der Arbeit", von dem Verfasser selbst im Vorworte wie entschuldigend spricht, wird ihm wohl niemand ernstlich nachtragen; höchstens möchte man sich angesichts der ungewöhnlich geschmackvollen und sorgfältigen typographischen Ausstattung des Buches fragen, warum es noch keine gleich eingehenden und opulent gedruckten Bücher über entsprechende Kapitel aus der deutschen Geschichte der Graphik gibt. Eine bis in die Einzelheiten gehende Stellungnahme zu Kristellers Ausführungen zu geben, ist nicht die Absicht dieser Anzeige. Ein Hauptwert seiner Arbeit liegt in dem über 100 Seiten umfassenden Verzeichnis der illustrierten Bücher lombardischer und piemontesischer Druckstätten, nur hätten hier sämtliche Holzschnitte beschrieben werden müssen. Vielleicht hätte auch noch ein nach Gegenständen geordnetes Verzeichnis der Schnitte beigefügt werden können, das das Auffinden einzelner Bilder erleichtert haben würde. Eine große Zahl vorzüglicher und neuer Reproduktionen sind dem ergebnisreichen Werke beigegeben.

Geisberg.

## RUDOLF BANGEL, Johann Georg Trautmann und seine Zeitgenossen. Nebst einer Geschichte der Frankfurter Malerzunft im achtzehnten Jahrhundert. Straßburg, Heitz, 1914. (M. 12.—.)

Der Name des Frankfurter Malers Johann Georg Trautmann ist durch Goethes Dichtung und Wahrheit in weiten Kreisen bekannt geworden. Die

zufällige Verbindung mit dem jungen Goethe hat Trautmann zu einer Berühmtheit geholfen, die ihm die eigenen Werke niemals gebracht hätten; denn diese gehören doch nur zu den bescheideneren Produkten in der Gesamtkunst des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Darüber ist sich auch der Verfasser klar. Ist demnach eine Monographie über den Maler an sich keine recht dankenswerte Aufgabe, so kann doch das Thema durch eine weiter ausblickende Art der Problemstellung interessant und kunstgeschichtlich wie literarhistorisch wertvoll gemacht werden. Man kann den Maler als Einzelerscheinung unter den mit dem jungen Goethe in Verbindung stehenden mittelrheinischen Meistern, die an sich in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts als Gruppe gefaßt werden müssen, herausgreifen. Dann entsteht die Frage: welches sind die charakteristischen Eigenschaften dieser Gruppe? aus welchen Voraussetzungen resultieren sie und wie lassen sie sich aus den ästhetischen Tendenzen der Zeit erklären? Inwiefern gehört Trautmann dazu und welche Stellung nimmt er darin ein? Oder man rückt das Problem Goethe und die bildende Kunst in den Vordergrund und behandelt das Verhältnis Goethes zu diesen Künstlern, die Urteile des jungen und des älteren Goethe über die Meister dieser Richtung, die Gründe der Umänderung der ästhetischen Anschauungen, die etwa vorhandene gegenseitige Beeinflussung usw.

Diese höchst interessanten Probleme findet man in dem Buche Bangels zwar berührt, aber nicht genügend durchgeführt. Die Monographie ist mehr ein Beitrag zur Lokalhistorie von Frankfurt, als ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Es ist eine Erstlingsarbeit. Man sieht das schon aus der Art, wie unbedeutende archivalische Funde als wichtige Entdeckungen herausgekehrt und wie alte Quellen mit großer Weitschweifigkeit ausgeschrieben sind. Der Usus greift leider vielfach um sich. Damit läßt sich ja leicht ein Buch füllen. Ich weiß wenigstens nicht, was die Geschichte der Nothnagelschen Wachstuchfabrik, die eintönigen Streitigkeiten der biederen Mitglieder der Frankfurter Malerzunft oder gar die ausführliche Aufzählung der Posten, die der Anwalt Reich für seine Schreibereien begehrte, in einem Beitrag zur Kunstgeschichte tun sollen. Das sind nur einige Beispiele. Der eigentlich kunstgeschichtliche Teil ist wenig eingehend behandelt. Die Einteilung in vier Perioden ist nicht genug begründet. (Man höre nur: Die erste Periode vor 1751 steht unter dem Einfluß der Holländer, von denen Trautmann das Kolorit des braunen Tones entlehnt, während die Porträts und biblischen Szenen durch ihre leuchtenden Farben das Studium italienischer und französischer Koloristen verraten. Zweite Periode: von 1752—54, die Periode der lichten Farben. Dritte: von 1759—62 — die Jahre von 1754—59 bleiben (Seite 101) abseits liegen! — die Periode der Thorancbilder. Vierte: Von 1762—69 die Periode der dunkeln Räuber- und Soldatenüberfälle.) Dazu kommen allgemeine, wenig treffende Urteile und Abschweifungen persönlicher Art. Eine Anführung von Beispielen kann ich mir ersparen. Durch das gewaltsame Bemühen ein umfangreiches Buch zu schreiben, hat sich der Verfasser selbst geschadet. Die Zusammenstellung des für die Kunstgeschichte und Literaturgeschichte aufschlußreichen Materials wird ja ihren Wert behalten. Eine schlichte Aufzählung der neu gefundenen Resultate, unter denen viele wichtige sind, und eine einfache Katalogisierung der Werke hätte der Wissenschaft mehr genützt.

Adolf Feulner.

## KARL J. BENZIGER, Parzival in der deutschen Handschriften-Illustration des Mittelalters. Studien zur deutsch. Kunstgeschichte, Heft 175. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1914.

Bei der Zusammenstellung einer Handschriftengruppe im Rahmen einer kunstgeschichtlichen Arbeit erwartet man eine Vereinigung künstlerisch zusammengehöriger Stücke. Hier, in der vorliegenden Monographie der Parzivalhandschriften war der Inhalt das anregende und verbindende Element. Wenn man also durch diese Wahl des Themas von vorneherein auf die Vorführung einer formalen Entwicklung verzichten mußte, so konnte man noch erhoffen, über die ikonographische Weiterbildung, also über die Geschichte der Parzivalbilder etwas zu erfahren. Wenn auch nach dieser Richtung hin nichts Fruchtbares heraussprang, so liegt das nicht nur am Verfasser, sondern auch an der Dürftigkeit des Materials. Eine Handschrift aus dem 13. Jahrhundert und vier aus dem 15. — davon drei aus der zur Genüge bekannten Werkstatt Diebolt Laubers — bilden den Stoff. Herausgeber hätte zunächst bei der Darstellung unbedingt chronologisch verfahren und nicht die spätere Handschrift an die Spitze stellen müssen. Besonders stört auch die unchronologische Anordnung der Bilder. Aber Verfasser will durch Voranstellen der Berner Handschrift einen besonderen Vorrang einräumen. Er hat sie auch in diesen „Monats-

heften", Jahrg. VII, Heft 6 publiziert. Den holzschnittmäßigen Charakter ihrer Bilder unterstreicht er zu sehr. Er hält für etwas ganz Besonderes, was Gemeingut der Epoche ist. Die Lokalisierung der Handschrift nach der Stadt Konstanz stützt er durch die Feststellung, daß „um jene Zeit die Buchillustration am Oberrhein und in Schwaben in höchster Blüte stand". Der ganze Oberrhein samt Schwaben soll also für Konstanz zeugen! Nun gab es aber vor allem in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts — davon ist die Rede — keine „Buchillustration". Lange konnte ich diese Entgleisung nicht begreifen. Beim Weiterlesen des Buches kam mir dann zu Bewußtsein, daß Verfasser Buchillustration = Handschriftenillustration gebraucht. Das geht natürlich nicht an; denn nach der nun einmal üblichen und notwendigen Fachausdrucksweise bedeutet Buchillustration stets Illustration gedruckter Bücher, also Holzschnittillustration. Eine abweichende Verwendung des terminus muß zu den schlimmsten Irrtümern führen. So spricht auch Verfasser bei Handschriften immer von „Ausgaben", was natürlich völlig unrichtig ist. — Es scheint mir nicht notwendig, auf die einzelnen Darstellungen weiter einzugehen. Es fehlt nicht an sichtlichem Bemühen, Wesentliches zu bringen. Aber schon der Mangel an jeder klaren Gliederung des Textes schließt einen günstigen Gesamteindruck aus. Unklar bleibt auch oft der Ausdruck im einzelnen, so daß es manchmal schwer zu erkennen ist, welcher Sinn hinter den Worten steckt. Widersprüche lassen völlig den Sinn im Dunkeln. So konstruiert Verfasser einen Gegensatz zwischen „reinem Buchmaler" und zwischen „graphisch geschultem". Das ist an sich, so wie es angewendet wird, schon unstimmig. Es handelt sich um den Unterschied des weichen Zeichenstiles vom Beginn und des gebrochen-harten von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dann wird aber auf einmal auch in der Zeichenweise vom Anfang des Jahrhunderts das „graphische Empfinden" gefunden und in einer 1420 bis 1430 angesetzten Handschrift der „übliche Holzschnittstil der süddeutschen Buchillustration" (!) entdeckt. Es wird ebenda von niederländischen Einflüssen gesprochen und ein Vergleich mit oberrheinischen Holzschnitten und Kupferstichen (zwischen 1420 und 1430!) empfohlen, den Verfasser wohlweislich unterläßt. So bleibt viel verworren und manches muß scharf zurückgewiesen werden. Der Schlußabschnitt mit dem Lob auf die Schweizer Parzivalliteratur und die Anrufung Bayreuths — nicht Baireuths — und Zürichs als Kultstätten des Wagnerschen Parzifal hat nichts mit dem Thema zu tun und wäre daher sehr viel besser fortgeblieben. — Die Abbildungen, Autotypien und ein paar Lichtdrucktafeln sind klar und zum Studium verwendbar.

Erwin Rosenthal.

## E. KUMSCH, Die Apostel-Geschichte. Eine Folge von Wandteppichen nach Entwürfen von Raffael Santi. Druck und Verlag Stengel & Co., G. m. b. H. Dresden, 1914.

Der Verfasser gibt einen sehr sorgfältig zusammengestellten Katalog aller in der umfangreichen Literatur erwähnten Wiederholungen der Raffaelschen Wandteppiche. Vorangestellt werden die Serien, die nach Raffaels Originalkartons gearbeitet sind, sei es in Brüssel, sei es in England, nachdem sieben Kartons 1623 von Karl I. angekauft wurden und hinüber wanderten. Unter den ganz frühen Folgen sei hier besonders auf die acht Teppiche in S. Pablo zu Saragossa hingewiesen, über die Kumsch Angaben dem ersten Jahrgang der „Arte Aragonés" entnimmt und sie damit in Deutschland erst eigentlich bekannt macht. Er rückt diese Serie wegen Übereinstimmungen in den Bordüren als Nr. 2 direkt hinter die Vatikanische, vor die im Madrider Schloß und im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, gegen die beide sie aber durch das Fehlen allen Pflanzenwerks im Nachteil ist.

Unter den in England, in Mortlake, verfertigten Folgen scheint mir Nr. 12 zum Teil mit Nr. 19 identisch zu sein, zum Teil an eine spätere Stelle (vor Nr. 28) zu gehören. Es ist selbstverständlich, daß der Verfasser bei seiner sich im wesentlichen auf Literaturexzerpte stützenden Arbeitsweise ein solches doppelt Anführen von Teppichen, die ihren Besitzer wechseln und von zwei Schriftquellen unabhängig hier und dort erwähnt werden, als drohende Fehlerquelle mit in den Kauf nehmen mußte. Unter Nr. 12 führt Kumsch nämlich sechs (?) Teppiche im Besitz des Herzogs von Buccleuch an und unter 19 eine unbestimmte Anzahl, die 1638 von der Weberei an den Earl Philip of Pembroke verkauft wurde und deren Verbleib ihm unbekannt ist. Mit den Teppichen des Herzogs von Buccleuch sind wohl jene beiden Serien gemeint, die sich auf dem Stammsitz der Buccleuch auf Boughton House in Northamptonshire befinden und von dem jetzigen Besitzer, der den Titel eines Earl of Dalkeith führt, im Londoner

Victoria- und Albert-Museum leihweise ausgestellt waren.[1])

Die ältere Serie, die aus nur fünf Stücken besteht, hat Seitenbordüren mit Hermen und Festons, unten Kartuschen, oben Festons und in der Mitte das Wappen eben des Earl Philip Herbert of Pembroke (1584—1649/50). Diese Umrandungen stimmen übrigens der Beschreibung nach überein mit denen von Kumsch Nr. 22, die Karl II. 1669 in Mortlake kaufte, und Nr. 23, einst im Besitz des Ministers Mazarin, nur daß auf beiden sich oben das Wappen von England befand. Ob der Earl von Pembroke einst auch die zwei jetzt fehlenden Teppiche besaß, oder ob diese Serie von Anfang an unvollständig war, bleibt ungewiß.

Von der späteren Folge des Earl of Dalkeith waren im Victoria- und Albert-Museum nur drei Exemplare zur Ergänzung der Pembrokeschen Serie ausgestellt: die beiden fehlenden nach Raffael und ein Teppich mit dem Tod der Sapphira nach einem aus Raffaelischen Motiven wohl in England zusammengestellten Karton. Leider gibt der kleine Londoner Katalog nicht an, ob diese Serie sonst vollständig ist, das heißt, die fünf anderen Darstellungen auch alle enthält. Auf der ausgestellt gewesenen Lahmenheilung ist das rechte Drittel mit den zuschauenden oder unbeteiligten Männern, Frauen und Kindern fortgelassen. Die Seitenbordüren zeigen an rebenumrankten Säulen kletternde Putten, unten Festons, oben Festons, Putten und in der Mitte Kartuschen, ähnlich wie auf Folge 11 aus der Zeit nach 1623. Die Serie stammt wohl, wie die meisten in Boughton House befindlichen Gobelins, aus der Zeit, als die damaligen Schloßherren, die Montagus, gleichzeitig Besitzer der Weberei in Mortlake waren, das ist von 1674 bis zur Betriebsaufgabe, die Kumsch auf 1690, der Londoner Katalog auf 1703 angibt. Wahrscheinlich stammt sie aus der Zeit des Ralph, der 1684 den Titel eines Baron Montagu of Boughton und damit wohl diese Besitzung antrat, denn unter ihm wurde Boughton House vergrößert und in französischem Geschmack erneut.

Über die Signaturen der beiden Teppichserien gibt der Londoner Katalog an, daß einige die Marke der Weberei Mortlake, ein rotes Kreuz auf weißem Schilde zeigen und Monogramms aus den Buchstaben SP (?) und CF (vielleicht Francis Crane). Das Zeichen dieses letzteren kann natürlich höchstens die Pembrokesche Serie führen; auch für diese ist es merkwürdig, da Francis Crane schon am 26. Juni 1636 starb. Sein Monogramm FC, und das rote Kreuz auf silbernem Schild, findet sich sonst nur auf der von Kumsch um 1625 angesetzten Serie 13 im Louvre. Statt der Buchstaben SP, hinter denen im Londoner Katalog ein Fragezeichen steht, möchte ich die Lesung SD vorschlagen, wobei ich an Stephan Demay (Mr. Dumée?) denke, den Weber der Serie 28, die durch Dokumente von 1700—1708 datiert ist. Diese Serie zeigt auch den apokryphen Tod der Sapphira und stimmt in Einzelheiten der Bordüren mit der Dalkeithschen überein, deren Umrandung sich freilich im Gesamtaufbau noch enger an die schon erwähnte frühere Fassung von Nr. 11 anschließt. Allerdings setze ich bei dem ganzen Deutungsversuch voraus, daß sich das Monogramm SD (?) überhaupt an der späten Dalkeithschen Folge befindet, worüber der Londoner Katalog keine Auskunft gibt, was aber, wenn man CF für die erste Serie in Anspruch nimmt, einigermaßen wahrscheinlich wird. Aber auch ohne das reiht sich die zweite Serie schon nach ihrer oben erörterten Entstehungszeit nur direkt vor Folge 28 ein. Für letztere nimmt übrigens Kumsch London-Soho als Entstehungsort an, da nach seiner Angabe seit 1689/90 in Mortlake nicht mehr gearbeitet wurde. Stimmt dagegen das vom Londoner Katalog gegebene Enddatum 1703, so kann Folge 28 wohl auch noch in Mortlake entstanden sein.

Außer den Teppichen, die direkt nach Raffaels Entwürfen gearbeitet sind, verzeichnet Kumsch auch die, die auf andere, natürlich nach dem Raffaelschen Vorbild hergestellte Kartons zurückgehen: das sind die von Jan Raes in Brüssel nach 1620 benutzten, die vor der Gründung der Manufacture des Gobelins in Paris, also vor 1662 verwendeten, die von Jan Afresne (?) etwa 1666 in Brügge gebrauchten, die Kartons von Pensionären der Academie Française in Rom von 1666 bis 1694 und die von Daniel Leyniers in Brüssel von 1648—73. Auf diese Weise kommt die stattliche Zahl von im ganzen 56 Folgen heraus. Um von dieser Fülle eine einigermaßene Vorstellung zu geben, ist das Buch mit 52 brauchbaren Lichtdrucktafeln ausgestattet, so daß aus Text und Tafeln ein höchst achtbares Ganzes entsteht.

Fritz Goldschmidt.

(1) Man vergleiche: Guide to an exhibition of tapestries carpets and furniture lent by the Earl of Dalkeith. March to may, 1914. Victoria and Albert Museum Publn. No. 95. T. — Die Ausstellung fand also zu einer Zeit statt, in der sie für Kumschs Studie wohl kaum noch berücksichtigt werden konnte.

## FRITZ KERN, Humana Civilitas (Staat, Kirche und Kultur). Eine Dante-Untersuchung. Mittelalterliche Studien, Bd. I, Heft 1. Leipzig, Verlag von K. F. Koehler 1913. XII u. 146 S. 8°.

Ein politischer Historiker des Mittelalters macht hier mit Dante einen ähnlichen geschichtspsychologischen Versuch, wie ihn der Referent s. Z. als Literar- und Kunsthistoriker unternommen hat (Über poetische Vision und Imagination, ein historisch-psychologischer Versuch anläßlich Dantes von K. B. Halle a. S., Max Niemeyer 1897). Er benutzt den allumfassenden Dichter der mittelalterlichen Weltanschauung, der „als Dichter tiefer deutet und beredter beschreibt, als seine weltschichtigen Lehrer" (S. 143), um von ihrer Höhe menschheits- und gesellschaftswissenschaftliche Ansichten zu gewinnen. Er bezeichnet das (im 1. Teil bis S. 119) als „Analyse der Dantischen Kulturlehre", von der er (im kurzen 2. Teil, S. 119 bis 141) den „Umriß einiger Hauptprobleme" beifügt. Über den Ausdruck ließe sich angesichts seiner heutigen Herabziehung in die Kreise des nicht mehr bloß leeren, sondern friedenstörenden Geschwätzes rechten, zumal in Verwendungen wie „kulturbevölkertes himmlisches Paradies" (S. 83). Es heißt zwar (Gen. 2, 15): „Gott setzte den Menschen ins (irdische) Paradies (in Paradiso voluptatis, Hier.), daß er es cultivirte" (ut operaretur); aber zugleich, „daß er es bewahrte" (ut custodiret illum).

Auch unserem Verf. nämlich ist der „feine Sinn, der Kniff", wie ich es (s. a. O. 34) bezeichnete, aufgegangen, durch den der Dichter des Inferno, Purgatorio und Paradiso seine jenseitigen Reiche zu denen dieser Welt, zum tatsächlichen Welttheater ausgestaltet. Mit kühner Offenheit bezeichnet er in seinem Zusammenhang nun geradezu als Hölle die Kulturwelt des Strebens und Preises der letzten Jahrzehnte: die Gesellschaft des entfesselten materiellen Egoismus, die den Menschen endlich losgelöst von der Unterordnung unter ethische, juristische oder gar religiöse Vorurteile veralteter Geschlechter lediglich als „wirtschaftliches Subjekt" begreifen gelernt hat, „den Ökonomen", wie es der Aquinate (hier S. 57) an die Wand malt, als „ihren Fürsten". Er entwickelt (I, Teil III) am „Inferno" „die Gesellschaftslehre im engeren Sinne"; d. h. „die gemeinschaftszerstörenden Wirkungen des Bösen"; „die absteigenden Grade der Gesellschaftsbildung (Parteien, Klassen — Cliquen, Trusts! — „das Turnier der Geizigen und Verschwender" S. 57) unter der Herrschaft des sozialen Instinkts", d. i. der „cupiditas" —; den „wirtschaftlichen Kampf Aller gegen Alle"; die „Lehre von den absteigenden Zeitaltern", symbolisiert an der Bildsäule des Daniel, dem Koloß mit goldenem Haupt und geborstenen tönernen Füßen (Inf. 14; 103 ff.). Dem gegenüber zeigt nun (I, Abschn. IV) das Purgatorio bereits an der Hand von F. Tönnies Entgegensetzung von „Gesellschaft und Gemeinschaft" „die ethische Genesis der Kulturlehre"; den „Übergang der Gesellschaft zur Gemeinschaft", nämlich „das Individuum in seiner Erziehung zur Kultur" durch „die spiritualistische Güterlehre" (Augustins) als Grundlage für die Bildung geistiger Gemeinschaft (Kultur); dann „das souveräne (sittlich und politisch freie) Individuum", das aus sich selbst schöpferische Gemeinschaftskultur, das irdische Paradies, hervorbringt. Das (himmlische) Paradies endlich, als „civitas dei", der „Berufsstaat Gottes" und „das geistige Urbild des irdischen Ständestaates" (S. 90 f.), bringt — im V. Abschnitt — die „reine Kulturlehre" als „Hingabe der Individualität an die Kultur" (als „geistiges Reich"!). Das „System der Kulturberufe" zeigt diese (S. 94 f.) gegen „den Einwurf der asketischen kulturfeindlichen Nivellierungstendenz" von der einen, unterschiedslosen und darum weltflüchtigen Gottesbürgerschaft gerechtfertigt. Aber es muß den „Asketenstand" als höchsten (über dem des gerechten Richter-Fürsten) in der einsamen Erhabenheit des Saturnhimmels aufweisen (S. 104 f., vgl. 141 f.). Denn „er (der Asket), der über die Zugeständnisse an die Natur — in wenn auch nie vollendeter, ewig nur strebender Entsagung — hinausstrebt, steht an der Spitze der Kulturgemeinschaft": Das ist die „Humana Civilitas", als „menschliche Gesamtverbürgerung" (vgl. S. 103 u. S. 33) nach dem Idealbilde, wie es das asketische Mittelalter geschaffen. Dante hat es in seiner Schrift über die Monarchie (unter der merkwürdigen Voraussetzung: „die Quelle des Imperiums ist das Mitleid"!) bereits als „tausendjähriges Reich des römischen Kaisers" chiliastisch (d. h. schwärmend) „einseitig politisch" auszudeuten gesucht (34 ff.).

An diese Schrift, „die Staats- und Kirchenlehre" Dantes, knüpfen im wesentlichen die Hinweise auf ihre Schwächen an, die der Verf. im II. Abschnitt des I. Teiles und in Teil II zusammengestellt hat. Nach ihm sind sie „in der Kulturtheorie der Commedia" überwunden, wesentlich durch die „spirituale Güterlehre" (S. 9) und „die Souveränität der Einzelseele" (S. 81. Krönung des „innerlich Freien" zum Papst und Kaiser seiner

selbst, Purg. 27, 139—142). Die Monarchie geht daher der Commedia und ihrem Kommentar, dem Convivio, zeitlich voraus. Der Verf. hätte es nicht nötig, zu diesem Zwecke „innere Gründe" geltend zu machen. Denn es sprechen tatsächliche Anhalte dafür. (Der Versuch, die Monarchie an das Ende von Dantes Leben, nach der Commedia zu verlegen, ist übrigens keine zufällige „paradoxe Meinung Vosslers" [S. 8 A.], sondern eine in der Geschichtswissenschaft — durch die *späte Wirkung* der Schrift im Kirchenstreit Ludwigs des Bayern — wohlbegründete, nachhaltig durch Scheffer-Boichhorst vertretene Auskunft der strengen Chronologie.)

Es scheint mir auch weit weniger das Ergebnis eines Fortschritts im Danteschen Denken, als des notwendigen Unterschieds der Zwecke in jener politischen Reformschrift von denen der „divina commedia", wenn die zeitgemäßen Anstöße jener in dieser überbrückt werden. Jene *konstruiert* wissenschaftlich, diese *bildet* künstlerisch. Das *künstlerische Bilden* aber entspricht einzig, durch seine ganz anders innigen Bezüge zur Ahnung und idealen Forderung, der religiösen Grundlage, auf der sich das Weltbild des Mittelalters ausschließlich erhebt. Indem der Verf. sein großes Gedicht nun wieder — sozial-wissenschaftlich — zu konstruieren unternimmt, verfällt er nur in anderen Bezügen den gleichen Dilemmen, wie sein Dichter als Politiker. Denn an eine empirische soziale Wirksamkeit seiner „spiritualen Güterlehre" im „Ring der Idealisten" wird ihm angesichts der heutigen Weltlage wohl der Glaube schwinden. Die „unfehlbare Souveränität des Gewissens" aber als letzte Auskunft gegen die Zwangswirkungen von Kaiser und Papst in der „ewigen Spannung zwischen Individuum und Gemeinschaft" wirkt zumal *sozialwissenschaftlich* sehr prekär („precario"). Wir empfehlen ihm die wunderhübsche Predigt Yoricks in Sternes Tristram Shandy über Ebr. 13, 18: „Wir *getrösten* uns eines guten Gewissens." Es scheint ja so natürlich, daß unsere Sozialwissenschaft gegenwärtig Freude an Utopien zeigt, wo Dichtung und Kunst sich so völlig in den Dienst der materiellen Interessen der Gesellschaft gestellt haben. Die *künstlerische* Darstellung ihrer ausschließlich religiös wirksamen und wirkungsfähigen Gegengewichte, das *Gleichnisartige* in der Vorführung aller Lebensfaktoren, was der Verf. nur einmal flüchtig als solches streift (S. 76 beim „Turm der Gottesstadt" Purg. 16, 96): *das* macht das noch, ja selbst in unserer Zeit noch Lebensvolle der Wirkung aus in dem doch letzlich wieder streng gläubig, religiös gemeinten mittelalterlichen Gedicht. Sich aber darüber grade *sozial* derartig ernste (früher wenig empfehlende) Gedanken gemacht zu haben, ehrt den Verf. Sie sind zu einer Zeit ausgedacht, da die dunklen Wogen aus dem Inferno der cupiditas schon im Anzuge waren, die gegenwärtig die „Humana civilitas" von Jahrtausenden zu verschlingen drohen. Karl Borinski.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 5/6:

ROBERT WEST, Bernhard Hoetger und die Stilwandlung des 20. Jahrhunderts. (13 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Der Miniaturmaler Johann Michael Siegfried Lowe. (5 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

59. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 6:

AUGUST L. MAYER, Zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Plastik in Spanien. (14 Abb.)

GEORG GRONAU, Bildnisse von Raffael und Leonardo der Czartoryski-Sammlung in Krakau. (2 Abb.)

MAX LIEBERMANN, Jäger mit Hunden. (1 Originalradierung, 4 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 6:

WALTER CURT BEHRENDT, Das Nordische in der französischen Architektur. (5 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Das Pferd im Kriege. (10 Abb.)

HERMANN GOEBEL, Aus einem Feldpostbrief. (4 Zeichnungen.)

REINHOLD KLIMSCH, Feldpostbrief aus dem Osten. (2 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Warschau. (4 Abb.)

ARTUR SAMUEL, Ein Feldpostbrief. (2 Zeichnungen.)

FRITZ RHEIN, Feldpostbriefe aus dem Westen. (5 Abb.)

JULIUS ELIAS, Anton von Werner †.

PAUL CLEMEN, Bericht über die Architektur in den okkupierten Städten Nordfrankreichs.

MAX LIEBERMANN, Kriegsküche. (Originallithographie.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 6:

HANS GRABER, Max Buri-Brienz. (1 farbige, 2 schwarze Taf., 12 Abb.)

WILHELM MICHEL, Die neuen Inhalte.

KUNO MITTENZWEY, Maler Julius Hess-München. (1 Taf., 4 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Erziehung zum Kunstgewerbe. Arbeiten von Bildhauer Alfred Glaser. (6 Abb.) Arbeiten der Wiener Werkstätten. (16 Abb.) Künstlerische Bucheinbände. (6 Abb.)

RICHARD ROTHE-Wien, Die Kinder und der Krieg. (12 Abb.)

MAX RAPHAEL, Der deutsche Stil.

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 6:

PETER JESSEN, Justus Brinckmann †. (Mit Bild.)

FRITZ HOEBER, F. H. Ehmke und seine Kunst. (29 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVIII., Heft 1 u. 2:

EDUARD LEISCHING, Kunst und Industrie in Österreich vor hundert Jahren. (74 Abb.)

EDMUND WILHELM BRAUN, Die Sammlung von Porzellanflacons der Frau Cahn-Speyer in Wien. (72 Abb.)

PHILIPP MARIA HAHN, Der Wolfgangsaltar in Kefermarkt, ein Werk Riemenschneiders? (5 Abb.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 3:

LUKAS CRANACH D. Ä., Bildnis des Dr. Johannes Scheuring (1529); Brüssel, Museum.

JOACHIM DE PATINIR, Landschaft mit der Flucht nach Ägypten; Antwerpen, Museum.

JAN VAN EYCK, Madonna am Springbrunnen; Antwerpen, Kgl. Museum.

NICOLAES MAES, Die alte Frau; Brüssel, Museum.

PETER PAUL RUBENS, Mittelbild: Beweinung Christi („Le Christ à la paille"). Flügel: Madonna mit Kind; Johannes der Evangelist; Antwerpen, Museum.

Text von HERMANN VOSS.

## REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVII., Neue Folge, Bd. II, Heft 5/6:

WALTER BOMBE, Flandrische Maler des 16. Jahrhunderts in Perugia. (5 Abb.)

ERWIN PANOFSKY, Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena. (12 Abb.)

OSKAR OLLENDORFF, Altes und Neues über Holbeins Darmstädter Madonnenbild.

HANS TIETZE, Neue Literatur über den deutschen Barock (1911—1914).

ALBERT GÜMBEL, Zur Biographie Albrecht Dürers des Älteren. Mit einer archivalischen Notiz über Albrecht Dürer den Jüngeren. (Schluß.)

## WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. Vierteljahrsschrift. — II. Jahrg., Heft 3 und 4:

JOSEF TVRDÝ, Figurale Tonplastik aus Mähren. (3 Taf., 4 Abb.)

OSWALD MENGHIN, Ein Bildstock mit Darstellung der Klosterneuburger Schleierlegende. (3 Taf., 1 Abb.)

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Frühhistorisches in der galizischen Volkskunst. (2 Taf.)

Kleine Mitteilungen:
M. HABERLANDT, Ölbild mit Darstellung der europäischen Nationen. (1 farb. Taf., 1 Abb.)
M. HABERLANDT, Der Eierleger. (3 Abb.)
M. HABERLANDT, Weihbrotstempel aus den Balkanländern. (1 Taf., 3 Abb.)

## DIE RHEINLANDE.

XV., Januar 1915:
WILHELM SCHÄFER, Wilh. Schreuer. (8 Kunstbeilagen, 5 Abb.)

Februar 1915:
WILHELM SCHÄFER, Adolf Hoelzel, Ein deutscher Meister der Malkunst. (1 Dreifarbendruck, 28 Abb.)

## DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 4:
PHILIPP M. HALM, Carl Ludwig Sand. (1 Taf., 30 Abb.)
HASAK, Der Dom zu Regensburg. (1 Abb.)
A. BLUM-ERHARD, Ein gotisches Dorf.
HANS SCHMIDKUNZ, Architektenehre.

Heft 5:
ANDR. HUPPERTZ-Köln, Die deutsche Werkbundausstellung Köln 1914. (1 Taf., 21 Abb.)
ANTON MAEGELE-Riedlingen, Ein Augsburger Erzgießer und seine Werke. (2 Abb.)
Ein italienisches Künstlerpaar: Luigi Mussini und Luisa Mussini-Piaggio. (1 Taf., 6 Abb.)
Karl Bauer-Ulm.
S. STAUDHAMER, Der Krieg und die deutsche Kunst.

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVII., Heft 11/12:
LUDWIG ARNTZ, Burg- und Schloßkapellen. (1 Taf., 30 Abb.)

## ART IN AMERICA.

III., Februar 1915:
BERNHARD BERENSON, Venetian paintings in the United States I. (6 Abb.)
OSWALD SIRÉN, Some sculptures from Verrocchios workshop. (8 Abb.)
FRED. FAIRCHILD SHERMAN, The landscape of Homer Dodge Martin. (2 Abb.)
GARRETT CHATFIELD PIER, The Blair collection, Chicago. (1 Taf.)
CHARLES HENRY HART, Portrait of Jean Antoine Houdon painted by Rembrandt Peale. (1 Abb.)

## NEUE BÜCHER

AUGUST KNEER, Die Denkmalpflege in Deutschland, mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsverhältnisse. Geb. M. 2.40. Volksvereins-Verlag G. m. b. H. M.-Gladbach 1915.

G. F. HARTLAUB, Die Stilentwicklung der Plastik. Text zum Studium der gleichnamigen Reproduktionsausstellung in der Kunsthalle in Mannheim im Winter 1914/15. Herausgegeben vom „Freien Bunde".

ULRICH THIEME UND FELIX BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis z. Gegenwart. XI. Bd.: Erman-Fiorenzo. E. A. Seemann, Leipzig.

KARL VOLL, Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. II. Bd.: Italienische Meister. Mit 25 Bildertafeln. Preis geh. M. 8.—, in Leinen geb. M. 10.—. Insel-Verlag, Leipzig.

ARTUR ZART, Farben und Farbstoffe, ihre Erzeugung und Verwendung. Mit 31 Abb. im Text. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 483.) Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

VIII. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Ländstr. 6. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 31. / In HOLLAND: Dr. RUDOLF BANGEL, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

# ALTE SPITZEN

## AUS ANLASS DER SPITZENAUSSTELLUNG IM LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUM 1911

herausgegeben von

## MARIE SCHUETTE

DAS STÄDTISCHE KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU LEIPZIG hat im vergangenen Jahr eine Ausstellung alter Spitzen veranstaltet und dabei eine nicht kleine Anzahl von noch nicht bekannten Stücken zeigen können, die zur Veranschaulichung der Technik und der stilistischen Entwicklung der Spitze von Bedeutung sind.

Bei einer Revision des bereits bekannten Spitzenmaterials ergab sich eine Ergänzung zu diesen Stücken, und das Neue dieser Publikation liegt nicht nur in der Ordnung des Materials, sondern in den ausgezeichnet großen Aufnahmen und Lichtdrucken.

Die möglichst getreue Wiedergabe des Originals war das Ziel, und die Spitzen sind daher, wenn irgend möglich, in Originalgröße wiedergegeben; bei großen Stücken sind Teilaufnahmen in Originalgröße beigefügt.

Dieses Verfahren stellt sich in beabsichtigten Gegensatz zu der bisher üblichen Art der Spitzenpublikationen mit der starken Verkleinerung der einzelnen Stücke und der Überfüllung der Tafeln. Hier ist das Muster häufig unklar, die Textur der Spitze aber immer völlig unkenntlich, so daß weder Wissenschaft noch Praxis zu ihrem Rechte kommen. Dagegen bietet dieses Tafelwerk in seiner Ausstattung und in der Mannigfaltigkeit seines Inhaltes, das die Spitze in ausgesuchten Beispielen jeden Stiles und jeder Technik zeigt, den Spitzenschulen und Zeichnern eine bisher noch fehlende Vorlagen- und Studien-Sammlung und dem Sammler und Kenner das wertvollste Vergleichsmaterial.

DAS WERK wird in 3 Lieferungen zu je M. 30.— ausgegeben. Jede Lieferung enthält 20 bis 25 Lichtdruck-Tafeln im Formate von 35:44 cm und 8 Seiten Text; die erste außerdem eine wissenschaftliche Einleitung von 12 Seiten Umfang. Dieser Preis kann nur bei Subskription gewährt werden, nach Fertigstellung kostet das vollständige Werk in Leinenmappe M. 120.—.

Eine solide Leinenmappe wird den Subskribenten auf Wunsch schon jetzt zum Preise von M. 5.— geliefert. Die Lieferungen werden in Zwischenräumen von etwa 2 Monat. ausgegeben. Bei Einzelbezug kostet 1 Lieferung M. 40.—.

**Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig**

Abb. 1. Nachahmer des VELAZQUEZ, Lustige Gesellschaft
Samml. Lord Plymouth

Abb. 2. JUAN SANCHEZ COTAN, Der Koch — Früher Samml. Robinson

Zu: AUGUST L. MAYER, ÜBER EINIGE VELAZQUEZ ZU UNRECHT ZUGESCHRIEBENE STILLEBEN UND GENREBILDER.

Abb. 3. M. NANI (?), Stilleben mit Küche
Samml. Cook, Richmond

Abb. 4. M. NANI, Stilleben Madrid, Prado
Photo Lacoste

Abb. 5. M. NANI, Stilleben Madrid, Acad. de S. Fernando

Zu: AUGUST L. MAYER, ÜBER EINIGE VELAZQUEZ ZU UNRECHT ZUGESCHRIEBENE STILLEBEN UND GENREBILDER.

Abb. 6. Neapolitanisch vom Anfang des 18. Jahrh., Streit auf dem Markt — Früher Samml. Robinson

Abb. 7. Neapolitanisch um 1750, Küchenstück — London, Samml. Beit

Zu: AUGUST L. MAYER, ÜBER EINIGE VELAZQUEZ ZU UNRECHT ZUGESCHRIEBENE STILLEBEN UND GENREBILDER.

Abb. 1. Sarkophagbruchstück London, British Museum

Abb. 2. Johannes und Prochoros
Armen. Evangelienbuch in Bethlehem (1728)

Abb. 3. Johannes und Prochoros Venedig, Marc. I, 8

Zu: A. BAUMSTARK, EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN

Abb. 4. Matthäusanfang — Jerusalem, Ἁγίου Τάφου 56

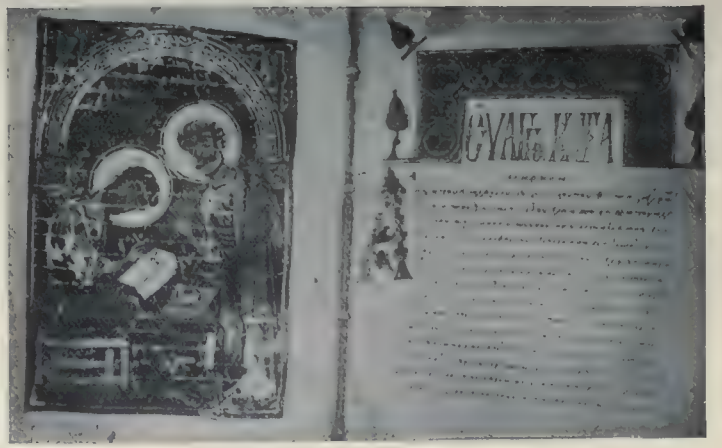


Abb. 5. Markusanfang — Jerusalem, Ἁγίου Τάφου 56

Abb. 6. Lukasanfang — Jerusalem, Ἁγίου Τάφου 56

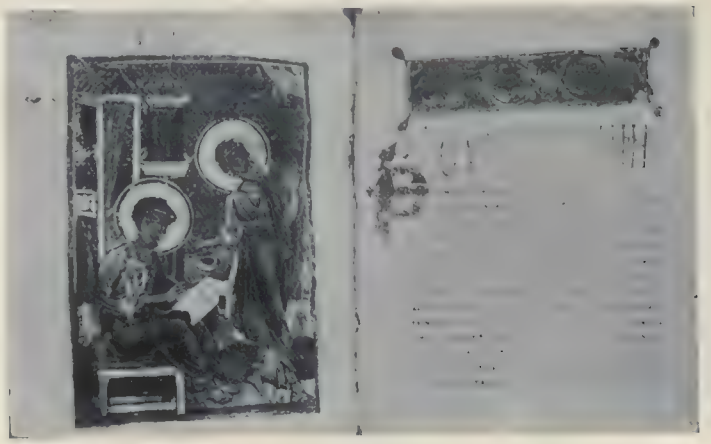


Abb. 7. Johannesanfang — Jerusalem, Ἁγίου Τάφου 56

Zu: A. BAUMSTARK, EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN .

Abb. 8. Matthäusbild Rom, Vat. Copt. 9

Abb. 9. Markusanfang Rom, Vat. Copt. 9

Zu: A. BAUMSTARK, EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN

Abb. 10. Lukasbild. Rom, Vat. Copt. 9

Abb. 11. Johannesbild Rom, Vat. Copt. 9

Zu: A. BAUMSTARK, EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN

Abb. 12. Christus — Paris, Syr. 4 (Anc. fonds 25)

Abb. 13. Evangelist — Paris, Syr. 4 (Anc. fonds 25)

Zu: A. BAUMSTARK, EINE ANTIKE BILDKOMPOSITION IN CHRISTLICH-ORIENTALISCHEN UMDEUTUNGEN

# EINE MARMORBÜSTE DES LUCA DELLA ROBBIA

Von W. BIEHL

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln

„Zehn Jahre lang ist Luca als Marmorarius der Florentiner Domopera zu Diensten gewesen. Nur die großen Arbeiten sind uns erhalten, und auch diese nur zum Teil; wieviel Marmor mag nebenher noch behauen worden sein! Wo sind die Marmormadonnen Lucas aus dieser Zeit geblieben, wo die Tabernakel, die kleineren Figuren, kurz, all die Nebenarbeiten, die jedem Künstler damals wie heute zufielen? Luca scheint nicht schnell gearbeitet zu haben und von Gesellen ist nur spärlich die Rede; eine Bottega großen Stiles hat er keinesfalls gehabt. Wir werden später sehen, daß in den dreißiger Jahren von der Glasur noch nicht die Rede ist. Aber alles Suchen nach den verlorenen Marmorarbeiten ist erfolglos geblieben; auch jenes große Relief der Kaiserkrönung im Bargello, das Schmarsow früher für Luca in Anspruch nahm, muß jetzt Benedetto da Maiano zugewiesen und in die neunziger Jahre des Jahrhunderts gesetzt werden." (Paul Schubring, Luca della Robbia und seine Familie, Bielefeld und Leipzig 1905, S. 30.)

Im folgenden sei der Versuch gemacht, in diese Lücke einzuspringen, die der letzte Biograph Lucas im Oeuvre des Meisters aufwies.

Im Nationalmuseum zu Florenz befindet sich die Marmorbüste eines namenlosen Mädchens, die der Katalog Supinos einem unbekannten Florentiner des 15. Jahrhunderts zuweist[1]) (Abb. 1 und 2). Die Büste ist aus feinem, transparenten, gelblichen Marmor (wohl Maremmenmarmor) gearbeitet.

Sie stammt aus der Sammlung des Kardinals Leopold von Medici.[2]) Ernste Zweifel an ihrer Echtheit sind niemals erhoben worden und wären auch unberechtigt. Das Werk trägt im Massenaufbau, in Linienführung und Marmorbehandlung alle Kriterien einer vorzüglichen Quattrocento-Arbeit an sich.

Die Komposition ist streng vertikal. Die Schultern sind leicht nach aufwärts und rückwärts angespannt, — der Blick ist nach oben gewandt, — der Hals weicht kaum von der Mittelachse ab, — nur der Kopf neigt sich ein wenig nach links seitwärts und bringt die einzige Gefühlsnote in die spröde, willenskräftige Haltung.

Das Mädchen ist im ganzen antikisierend aufgefaßt. Die Frisur gleicht derjenigen einer athenischen Jungfrau des 4. Jahrhunderts: In der Mitte gescheitelt, ist das Haar in zwei losen Massen von vorn nach rückwärts geführt und im Nacken zu einem weichen Knoten verschlungen. Ein Epheukranz, der seiner starren, symmetrisch geordneten Blätter wegen aus Metall gedacht werden muß, hält diademartig das Haar des Mittelkopfes glatt.

Ein Peplon aus fein gefälteltem, weichen Wollstoff dient als Gewand. Zwei Fibeln halten ihn über den Schultern zusammen. Von der Linken ist das Kleid leicht herabgeglitten, so daß die zarte, flachrundliche Brust bloßliegt.

Die Büste ist trotz ihres künstlerischen Wertes in der Literatur fast unbeachtet geblieben.

Steinmann hat sie einmal gelegentlich versuchsweise mit dem Namen des Michele Marini in Verbindung bringen wollen.[3]) Ein vergleichender Blick auf Marinis einziges

(1) Piano secondo, quarta sala delle sculture, N. 177: Giovine donna con cappelli spartiti nel mezzo, raccolti dietro la nuca e il petto scoperto. Busto in marmo. Ignoto fiorentino. Sec. XV. Supino, Catalogo del R. Museo Naz. di Firenze, Roma, 1898.

(2) Angabe des Museums-Inventares.

(3) E. Steinmann, Michele Marini, Zeitschr. f. bild. Kunst 1903, p. 157, Anm. 1.

freiplastisches Werk — auf den empfindsamen Marmorsebastian in S. Maria sopra Minerva in Rom[1]) — wird genügen, um die Unmöglichkeit dieser Zuschreibung zu erkennen. Die Formenauffassung Marinis, die sich von derjenigen Minos da Fiesole ableitet, ist ganz anders und viel unbedeutender als die des Meisters der Büste. Diese kann ihrer hohen Qualitäten wegen nur von einem selbständigen Künstler ersten Ranges herrühren.

Niemand wird sich dagegen verschließen, daß in ihr ein antikes Motiv bester Zeit in der Auffassung des reifen Quattrocento zu neuem Leben erstanden ist.

Halten wir Umschau unter den toskanischen Bildhauern des 15. Jahrhunderts, so finden wir keinen, der dem Geiste der Antike näher gekommen wäre, als Luca della Robbia. Er hat den idealen Traditionen des Trecento neben dem Realismus Donatellos noch einmal zu ihrem Rechte verholfen. Er ging nicht im Streben nach Naturwahrheit auf. Raum und Akt waren ihm verhältnismäßig gleichgültige Größen. Er fand sich mit ihnen ab, ohne um neue Lösungen zu ringen. Intimität des Ausdrucks, Abklärung, ideale Steigerung waren seine letzten Ziele. Seine besten Schöpfungen wetteifern mit griechischen Werken des 4. Jahrhunderts und bedeuten in ihrer zarten, schüchternen Ausdrucksweise doch etwas Neues und Eigenartiges von feinstem Liebreiz.

Dieser Hauch des Griechentums liegt auch über der Mädchenbüste im Bargello!

Den näheren Beweis für die Zuschreibung an Luca della Robbia glaube ich durch die Feststellung überzeugender stilistischer Verwandtschaft mit dokumentarisch gesicherten Werken des Meisters erbringen zu können. Ich beginne des gleichen Materials wegen bei den Marmorarbeiten.

An der Orgelbalustrade in der Domopera finden sich auf dem Relief der musizierenden Jungfrauen rechts in der Ecke zwei Köpfe ganz ähnlicher Auffassung (Abb. 3). Auch sie sind leise zu dem vertikal stehenden Halse geneigt. Die Raffung der gescheitelten Haare ist fast die gleiche. Die Nasen zeigen dieselbe sanfte Einsattelung an der Wurzel — und die nach oben blickenden, weit aufgerissenen Augen mit den stark profilierten Lidern und den plastisch hervortretenden Pupillen finden sich hier wie dort. An dem Mädchenkopf in der gegenüberliegenden Ecke desselben Reliefs kehrt auch das charakteristische Löckchen wieder, das sich über den Ohren der Büste aus den rückwärts genommenen Haarsträhnen hervorstiehlt.

Verwandte Einzelzüge — besonders in Haar- und Augenbehandlung — zeigen die Köpfe des sitzenden Orgelspielers und des kleinen Sängers hinter ihm auf einem der Puttenreliefs (Abb. 4). Dem Mandolinenspieler in der rechten Ecke gleitet das von der Fibel gehaltene Gewand fast genau so von der linken Schulter herab.

Es ist aber nicht zu verkennen, daß die Typen der Sängertribüne, die als frühestes beglaubigtes Werk Lucas zwischen 1431 und 1437 entstand, bei aller Verwandtschaft eine größere Herbheit und Gedrungenheit besitzen. Die Formen der Büste sind reiner, gestreckter und ruhiger. Der läuternde Einfluß der Antike tritt an ihr noch bestimmter hervor. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Büste später entstanden ist.

In der Tat lassen sich aus Lucas mittlerer Zeit noch treffendere Parallelen nachweisen — freilich nicht mehr in Marmor, sondern in Ton.

Die Büste steht ungefähr auf der gleichen Stilstufe wie die Madonna im Ospedale degli Innocenti und die Madonna von S. Pier Buonconsiglio im Bargello (Abb. 5 u. 6).

(1) Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas, München 1892—1905, Taf. 540 b.

Beide sind um 1440 anzusetzen.[1]) Besonders die Innocenti-Madonna zeigt in Gesichtsbildung und Haarbehandlung die größte Übereinstimmung. Man vergleiche die feingeschwungenen, sanft eingesattelten Nasenrücken.

Andererseits geht die Profilansicht der Büste in den Einzelformen auch mit einem der Tabernakelengel in der Kirche zu Impruneta und mit der Temperanza in der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato gut zusammen (Abb. 7 u. 8). Auch das eine der kleinen Madonnenreliefs in Impruneta trägt nächstverwandte Züge (Abb. 9).

Aber diese drei Arbeiten, die in den Jahren von ca. 1455—1466 entstanden[2]), lassen bereits eine Freiheit und Beweglichkeit in der Formensprache erkennen, die über das künstlerische Niveau der Büste hinausgehen. Die drei genannten Werke würden demnach zu einem „terminus ante" für die Zeitbestimmung der Büste verhelfen. Die Büste muß auch noch v o r dem linken Engel am Marmor-Sarkophag des Federighi-Grabmals in S. Trinità entstanden sein, das 1456 zu 57 geschaffen wurde. Auch dieser Engel steht dem Mädchen im Bargello nahe, aber auch er zeigt bereits die volle Reife des Meisterstiles, die sich in der Büste erst ankündigt.

Ich glaube jedoch, den Zeitraum, in dem die Büste einzuordnen ist, n o c h enger fassen zu können!

An Lucas Bronzetür der neuen Sakristei im Florentiner Dom, deren Rohguß 1448 vollendet wurde und deren Figuren trotz der Ziselierung durch Giovanni di Bartolommeo den Stilcharakter des entwerfenden Meisters getreu zum Ausdruck bringen, findet sich unter den dekorativen Köpfchen[3]) in den Dreipässen der Einrahmung e i n e s, das in jeder Hinsicht wie eine Schwesterbildung zu dem Mädchen im Bargello wirkt. Die Abbildung (10) wird mich in ihrer überzeugenden Sprache jedes näheren Vergleiches entheben!

Da schließlich auch die Madonna des obersten Türfeldes zur Linken den Typus der Büste leise variiert zur Schau trägt — und ebenso der anbetende Engel rechts von der Madonna (Abb. 11), so stehe ich nicht an, die Marmorbüste des Museo Nazionale als eine Arbeit Lucas della Robbia zu erklären, die er ungefähr gleichzeitig mit dem Modell zu seiner Bronzetür ausführte und die demnach zwischen 1440 und 1450 zu datieren sein dürfte.

Ob es sich um ein Porträt handelt? Ich möchte es dahingestellt sein lassen. Infolge des starken antiken Einschlags ist der Typus zu allgemein, um überzeugend bildnismäßig zu wirken. Aber andererseits ist zu bedenken, daß auch die authentischen Bildnisse Lucas einen Zug ins Generelle, Idealisierende an sich tragen! Der erste Eindruck der Büste dürfte jedenfalls der einer Idealfigur — etwa einer sinnenden Muse — sein[4]).

(1) Cavallucci und Molinier (Les della Robbia, Paris 1884, p. 209) schrieben die Innocenti-Madonna zwar dem Benedetto Buglioni zu, Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, 1902, p. 157) hat sie aber in überzeugender Weise für Luca gerettet.

(2) Die Arbeiten in Impruneta werden zwischen 1450 und 1460 angesetzt. Die Decke der Cappella di S. Jacopo ist nachweisbar zwischen 1461 und 1466 entstanden.

(3) In denen M. Reymond (Les della Robbia, Florence 1897, p. 39) ganz unbegreiflicherweise die Hand Michelozzos erkennen wollte!

(4) Unwillkürlich wird man an die sog. „Simonetta" oder „Cleopatra" von Piero di Cosimo in Chantilly denken, die ein verwandtes Idealmotiv zur Darstellung bringt, ohne daß sich nähere Beziehungen feststellen ließen.

# PIENZA

Von ROBERT WEST

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln.

Anfang des 15. Jahrhunderts lebte in Corsignano, einem kleinen Dörfchen des toskanischen Apenninengebirges, ein verarmter Edelmann, Sylvio Piccolomini. Er war vermählt mit Vittoria aus dem altadligen Geschlecht der Forteguerra. Um ihrer Vornehmheit willen aus dem demokratischen Siena vertrieben, hatten sie sich hierher nach dem alten Stammsitz der Piccolomini geflüchtet und hier gebar Vittoria am 18. Oktober 1405 ihren ersten Sohn. Der Knabe erhielt in der Taufe den Namen seines Großvaters, „Aeneas Sylvius". Als er im Jahre 1464 starb, wurde ihm zu Rom in der Peterskirche ein pomphaftes Denkmal errichtet, dessen lange Inschrift mit den Worten beginnt: „Pius II., Pontifex Maximus, ein Toskaner, vom Geschlecht der Piccolomini."

Zwischen diesen beiden Daten liegt die Geschichte eines gewaltigen Willens. Das Wesen Pius II. läßt sich durch zwei Worte definieren: Kraft und Grazie. Als steinernes Denkmal dieser Kraft und dieser Grazie erhebt sich heute Pienza auf einem Hügel der Monte Cetonakette, einem kleinen Vorgebirge des toskanischen Apennin zwischen dem Chianatal und dem Val d'Orcia.

Aus dem elenden Dörfchen Corsignano schuf der durch Willenskraft und Intelligenz zur höchsten Macht gelangte Aeneas Sylvius Piccolomini die „Piusstadt" der frühen Renaissance. Pienza-Corsignano liegt in der Öde einer unfruchtbaren Bergwildnis als ein vergeßner Winkel der Kulturgeschichte ohne Beziehung zu ihrer Umgebung, ohne Zusammenhang mit dem, was um sie her geschieht. In trostloser Verlassenheit und klaglos müder Stille dehnt sich meilenweit ringsum die Berglandschaft aus. Zerfallen, schmutzig, grau, vom Staub vieler Jahrhunderte bedeckt, schleppen die elenden Häuser eines Dorfes die Erinnerung an den weltgeschichtlichen Namen Papst Pius II. durch die Jahrhunderte fort. Mitten in diesem Dorf liegt in geheimnisvoll unwirklichem Schweigen der steingewordene Traum seiner Größe. Ein Architekturbild von seltener Reinheit und Vollkommenheit war das einzige, was von der gewollten Piusstadt zur Vollendung reifte. Aber nirgends in der weiten Welt gibt es einen Platz von ähnlicher Harmonie und Vornehmheit wie dieser Domplatz von Pienza. Hier ist nichts unfertig Gebliebenes, nichts halb Gekonntes, kein verstümmelter Entwurf. Hier ist in Kraft und Grazie entstanden, was der geläuterte, künstlerische Instinkt eines starken Geistes entstehen hieß. Innerhalb von drei Jahren erbaute hier Bernardo Rossellino, auf Befehl Papst Pius II., den Dom, den Palazzo Piccolomini, das Episcopium, den Palazzo Pubblico und den Brunnen. Diese Bauten umschließen den mit Platten belegten, schön geformten Platz von vier Seiten. Kein Bauwerk älterer oder neuerer Zeit schiebt sich störend zwischen sie, keines Künstlers oder Bauherrn Wollen späterer Tage hat eine Veränderung gewagt. Der Geist des Quattrocento, wie er sich in Aeneas Sylvius Piccolomini verkörpert, tritt hier in reiner Unmittelbarkeit zutage. Pienza ist wie eine Offenbarung der italienischen Frührenaissance. Man versteht sie nur hier, wie man nur hier Pius II. versteht, weil hier jeder Maßstab einer anderen Zeit fehlt und man gezwungen ist, das Quattrocento und Pius II. gelten zu lassen, wie sie waren. Auf dem Domplatz von Pienza muß man das Leben Pius II. an sich vorüberziehen sehen.

Er war der älteste von achtzehn Geschwistern. Die Eltern hatten genug zu tun, durch ihrer Hände Arbeit die vielen Kinder zu ernähren, denn das kleine Gut brachte nicht viel ein und sonst hatten sie weder Vermögen noch Erwerbsquellen.

Aeneas Sylvius war ein zarter Junge, der immer klein von Gestalt blieb. Er war hübsch und sehr gescheit. Unterrichtet wurde er vom Ortspfarrer und was dieser ihn lehrte, wird schwerlich über Lesen, Schreiben und die biblischen Geschichten hinausgegangen sein. In Corsignano aufwachsend, sog der Knabe eine unendliche Liebe zum freien Lande, zur Natur in sich ein. Vor seinen jungen Sinnen lag offen das ganze Gebiet des Chianatals und des Val d'Orcia, seine Welt war begrenzt vom Apenninengebirge und in seinen Kindheitstraum ragte ernst, zauberisch und schön der Monte Amiata. Ihn vergaß der Piccolomini niemals. Von der Wiege bis zur Bahre behielt er die Sehnsucht nach dem Monte Amiata.

Im Jahre 1420, als er fünfzehn Jahre alt war, wurde die Universität Siena durch eine Pestseuche schwer heimgesucht. Dieser zu entgehen, wanderte die ganze Studentenschaft mit allen Professoren in die gesunde Bergluft von Corsignano aus. Hier mag Aeneas Sylvius zum ersten Male Bekanntschaft mit den gelehrten Studien gemacht haben, hier mag er zum ersten Male Fühlung mit den neuen Ideen der eben einsetzenden Renaissanceperiode gewonnen haben und hier mag das Sehnen nach der Wissenschaft in ihm rege geworden sein. Drei Jahre später, als die lustige Studentenschar längst Corsignano verlassen hatte und Aeneas Sylvius achtzehn Jahre zählte, verheiratete sich seine Schwester Bartolomea mit einem wohlhabenden sienesischen Popolanen Niccolò Lolli. Der reiche Bürgerliche scheint, wie es in solchen Fällen geht, genötigt worden zu sein, etwas für die verarmten Verwandten seiner vornehmen Frau zu tun, denn zunächst nahm er den jungen, talentvollen Schwager nach Siena in sein Haus und gab ihm, im Verein mit anderen Verwandten, die Mittel zu studieren.

So kam Aeneas Sylvius im Jahre 1423 nach Siena. Er, der mit leidenschaftlicher Liebe an den Eltern und Geschwistern hing, wird nicht leicht von Corsignano Abschied genommen haben. Sein Leben lang behielt er das Weh nach der Heimat. In Siena mochte der Jüngling zum ersten Male erkennen, in welch eine Welt und in welche Zeit er hinein geboren war. Die Stadt Siena, die wir heute kennen, trägt die Züge zweier scharf voneinander gesonderter Kulturepochen. Es gibt ein Siena des Trecento und ein Siena des Quattrocento, eine Stadt der Gotik und eine Stadt der frühen Renaissance. Die Baugeschichte Sienas weiß nichts von der römischen Vergangenheit der Stadt, die Hochrenaissance und die Barockperiode sind achtlos an ihr vorüber geschritten. Ihr Wesen erschöpfte sich im 14. und 15. Jahrhundert — mit Katharina Benincasa und Aeneas Sylvius Piccolomini. Damals, als der junge Piccolomini in ihr einzog, war ihre erste Periode, die der Gotik, eben abgeschlossen. Von dem Siena der frühen Renaissance zeigten sich nur schüchterne Anfänge. Trotz einzelner schöner Kirchen, trotz der stolzen, zinnengekrönten Paläste des Trecento mag Siena damals ein düster-unerfreuliches, wenn auch malerisches Bild geboten haben. Die Straßen waren eng, schmutzig und ungepflastert. Jeder Regenguß verwandelte sie in einen Morast. Ein Wald von Türmen überragte die burgartigen Häuser, schwerlastendes Mauerwerk raubte Licht und Sonne. Wüste Trümmerstätten, in Asche gelegte Bauten, Schutthaufen und zerfallende Gebäude zeugten von städtischen Parteifehden. Von dem festungsartigen Charakter aller Bauten geben noch heute die Kirchen S. Francesco und S. Domenico Kunde. Der einst mit frohem Mut begonnene Dombau war als Ruine stehen geblieben. Hungersnot und Pest hatten um die Mitte des 14. Jahrhunderts den Kulturfortschritt gehemmt. Was schließlich doch noch übrig geblieben war, der in kleinerem Maßstab vollendete, edelschöne Dom und die wundervolle Taufkirche genügte schwerlich, um den Eindruck von Verwahrlosung aufzuheben, den eine

Stadt, in der Straßenkämpfe, Mord und Blutvergießen zu den alltäglichen Ereignissen gehörten, notwendig machen mußte.

Finster und trotzig ragten einzelne, in gotischen Formen erbaute Paläste über das Gewimmel kleinerer Häuser empor. Die feindlichen Geschlechter der Salimbeni und Tolomei hatten ihre Behausungen unweit voneinander. Die Paläste der Buonsignori, der Sansedoni, der Saracini, der Palast des Capitano di Guerra, sie alle zeigten in gleicher Weise Stil und Charakter des Trecento. Sie waren aus Hausteinen oder aus Ziegelsteinen in strenger Regelmäßigkeit aufgemauert, ohne vorspringende Erker oder Balkone, ohne skulpturalen Schmuck, mit schmalen, architektonisch fast gar nicht betonten spitzbogigen Türen, mit säulengeteilten, Maßwerk gezierten Fensterreihen. Ein Rundbogenfries und ein Kranz von Zinnen bildeten den oberen Abschluß, ein viereckiger, unverjüngt aufsteigender Turm ragte über sie empor. Schöner und schlanker als die anderen wuchs die Torre del Mangia neben dem Palazzo Pubblico auf. Hier auf der Piazza del Campo, angesichts des gewaltigen Bauwerks kommunaler Selbständigkeit, mochte dem jungen Studenten Aeneas Sylvius die Bedeutung der städtischen Vergangenheit Sienas wohl aufgehen.

Diese gotische Vergangenheit Sienas gehörte dem italienischen Trecento an, der Epoche, die einen Dante und einen Petrarca hervorgebracht, einen Arnolfo und einen Giotto. Im Palazzo Pubblico konnte Aeneas Sylvius die allegorischen Darstellungen Ambrogio Lorenzettis von dem guten und dem schlechten Regiment und Simone Martinis Fresken betrachten. Von Malereien zeitgenössischer Künstler fand er die Gemälde Spinello Aretinos und sie zeigten keinen Fortschritt gegen die Arbeit der Trecentisten. Auch das, was sie darstellten, war die tote Vergangenheit der Papst- und Kaiserkämpfe. Hier im Palazzo Pubblico und rings um die Piazza del Campo atmete der Geist des Mittelalters. Aber gegenüber dem alten gotischen Volkspalast sprudelte in marmornem Becken die Fonte Gaia, Jacopo della Quercias Werk. Diese Skulpturen des ersten Renaissance-Bildhauers in ihrer herben Anmut standen mitten im Herzen von Siena wie das Programm der neuen Zeit. Zum ersten Male fanden sich hier zwei Dinge vereint, strengste und liebevollste Nachahmung der Natur und dabei ein Erinnern an die Formen und Linien der Antike. Hier in den nackten Körpern der Fonte Gaia lag etwas, was es in der ganzen Welt christlicher Kunst noch nicht gab, für das man noch keinen Namen und keine Formel gefunden hatte.

Mit der Kultur des Trecento war es endgültig vorüber, die Kultur des Quattrocento war erst im Keime vorhanden. Alle die großen Künstler und Denker, welche der gotischen Epoche den Stempel ihres Geistes aufgeprägt hatten, waren längst ins Grab gesunken. Die meisten Namen, welche für spätere Geschlechter das Wesen der ersten Renaissanceblüte bezeichnen sollten, wurden damals von Jünglingen und Kindern getragen. Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti waren die ältesten unter den jetzt lebenden Künstlern der neuen Schule, beides Männer, welche die Vierzig schon überschritten hatten. Donatello war genau vierzig Jahre alt. In der Vollkraft ihrer Jahre und ihres Schaffens standen die Maler Paolo Uccello und Fra Angelico, der Bildhauer Jacopo della Quercia und der Architekt Michelozzo. Die übrigen Großen der Frühzeit Piero della Francesca, Masaccio und Lucca della Robbia, Leon Battista Alberti und Filippo Lippi waren kaum dem Knabenalter entwachsene Jünglinge. Bernardo Rossellino der Künstler, der einst die Architekturideen des Aeneas Sylvius zum Ausdruck bringen sollte, war ein vierzehnjähriger Knabe.

Vor zweiundzwanzig Jahren hatte die künstlerische Neugeburt Italiens begonnen, als die ersten Bildhauer des Landes bei den bronzenen Türen des Florentiner Baptisteriums um die Meisterschaft rangen. Seither hatte Ser Filippo Brunelleschi, der damals unterliegende, unaufhörlich an dem Problem der Kuppelwölbung von Sta. Maria del Fiore zu Florenz gearbeitet. Im Jahre 1423 stand die Renaissancekuppel fertig bis zur Laterne da, ein atemloses Staunen den Zeitgenossen.

Hand in Hand mit dieser künstlerischen Entwicklung ging die Umwälzung auf wissenschaftlichem und religiösen Gebiet. Es ist nicht anders möglich, als daß sich dem jungen Studenten die Welt des Bestehenden gleichzeitig mit der Welt des Werdenden offenbarte. Als er in den Bauten und Gemälden der Sienesen zum ersten Male der Trecentokunst gegenüberstand, mußte er sich schon gleichzeitig bewußt werden, daß sie ausgelebt hatte und die neue Zeit, deren Sohn er war, einen anderen Stil in Form und Ausdruck sich zu bilden, im Begriffe stand. So wurde er auch mit der Scholastik nur vertraut, um gleichzeitig zu erfahren, daß eine neue humanistische Wissenschaft mit aller trocknen und sophistischen Gelehrsamkeit aufzuräumen begann, und aller Pomp der kirchlichen Hierarchie entfaltete sich vor ihm zusammen mit den ersten von Norden kommenden Reformationsideen und Bestrebungen.

Eine gewisse Leichtigkeit des Übergangs im Denken, eine Neigung, sich selbst als Persönlichkeit nicht unter die Ideen der Zeit, sondern über sie zu stellen, mag sich zum Teil aus dieser Konstellation am geistigen Firmament seiner Jugendwelt erklären. Die Unbeständigkeit alles Seienden war ihm unbewußt die Grundlage aller Lehren, die er in Siena empfing. Jede Veranlagung schafft sich aus solchen Erfahrungen die ihr gemäße Weltanschauung. Bei Aeneas Sylvius führten seine ersten Jugendeindrücke nach dem ruhigen Leben in Corsignano zu einer gewissen weltmännischen Überlegenheit, einer Geschmeidigkeit des Benehmens und einem geistigen Anpassungsvermögen, das seine ganzen späteren Lebensschicksale bestimmte. Diesen Charakter aber teilt Aeneas Sylvius mit seiner ganzen Epoche, und dieser Charakter ist es, der in Kraft und Anmut sich dem Kunststil der Epoche aufprägt. Die Kraft ist ererbt, unmittelbar aus der gotischen Epoche herüber genommen. Die Anmut ist die Tugend der Übergangszeiten, das leichte Sichfügen unter neue Gesetze und die sichere Gewandtheit in der Aufnahme neuer Formen, neuer Ideen, neuer Überzeugungen, in dem freudigen Lösen neuer Probleme.

Zwei Strömungen gingen in der frühen Renaissance nebeneinander her, die wir heute als Naturalismus und Klassizismus bezeichnen würden. Es war der Drang nach neuem, unmittelbarem Anschluß an die Natur und die bewundernde Hingabe an die Gebote der klassischen Antike. Beide Strömungen waren so stark, daß sie gleichmäßig ineinander aufgingen. Gleichmäßig resultierte aus beiden, gewissermaßen als Denkresultat der neuen sinnlichen Wirklichkeitserfassung und als letztes Wort der antiken Kultur: der Persönlichkeitskultus der Renaissance. Diese Behauptung der eigenen Individualität auf allen Gebieten mit ihrer Forderung der Denkfreiheit und ihrer Negierung alles äußeren Zwanges hatte diesseits der Alpen die Einsetzung einer antikirchlichen Bewegung zur Folge gehabt. Die Reformation war in vollem Gange. An dieser Phase des neuen Lebens mag der junge Piccolomini zunächst wenig Anteil genommen haben, wie es auch später äußeres Schicksal und nicht innere Notwendigkeit war, die ihn in den Dienst der Reformation zwangen.

Das Konzil zu Konstanz, jene welthistorische Tat, die fünf Jahre zuvor zwei große Epochen der Geisteskultur voneinander geschieden hatte, mochte damals

für Aeneas Sylvius seine wesentliche Bedeutung weniger von der „causa fidei" und der „causa reformationis" herleiten, als von den Handschriftenfunden des gelehrten Poggio. Dort aus den deutschen Klöstern waren die Schriften Quintilians und Valerius Flaccus, des Ammianus und Vitruv hervorgekommen, dort hatte Poggio die Reden Ciceros gefunden, dessen Briefe erst seit den Tagen Petrarcas bekannt waren. Noch war die Buchdruckerkunst nicht erfunden. Jeder neu entdeckte Autor mußte von eifrigen Schreibern in möglichster Eile kopiert werden. Vielleicht ist nie so viel und so glückselig geschrieben worden, als in den letzten Jahren vor der Erfindung des Buchdrucks.

Der junge Aeneas Sylvius lieh sich die Schriften der lateinischen Klassiker, wo immer er sie herbekommen konnte. Er saß die Nächte hindurch lesend und studierend in seiner Kammer über den Dichterwerken jener Wunderwelt des alten Rom, dessen Auferstehung aus tiefer Grabesnacht erst jetzt begann. Der klassischen Antike widmete er jene leidenschaftliche, romantische Liebe, welche die führenden Geister des Quattrocento für alles empfanden, was jenseits des Mittelalters und der christlichen Epoche lag. Wie ein Rausch erfaßte den Studenten aus Corsignano die Bewunderung für die klassischen Autoren, und durch sie mag er zuerst die eigene literarische Begabung entdeckt haben. Die Verwandten, welche das Studium des jungen Renaissancemenschen bezahlten, wünschten, daß er sich eines ernsthaften und soliden Brotstudiums (als welches die Jurisprudenz galt) befleißigen möchte. Von Anfang an aber haßte Aeneas Sylvius nichts so sehr wie die Rechtswissenschaft. Gerade damals lebte und dichtete in Siena der frivolste aller Humanisten, Antonio Beccadelli aus Palermo, und er scheint den angehenden jungen Dichter stark beeinflußt zu haben. Aeneas Sylvius wurde bald zum Mittelpunkt eines Kreises junger Humanisten. Er und Beccadelli, oder „Panormita", wie er genannt wurde, dichteten um die Wette Sachen, deren Lasziviät kaum durch den Witz und die Anmut des Vortrags gerettet wurden. Es dauerte nicht lange, so sang man überall die von glühender Sinnlichkeit und heiterer Frivolität gebornen Liebeslieder des Piccolomini. Es war vielleicht kein Wunder, daß dem Landkind das städtische Treiben Sienas wie Champagner zu Kopfe stieg. Er war ein hübscher Junge, frisch, warm und geistreich und die Moralität der Sieneser Damen hielt diesen Reizen nicht lange stand. Aeneas Sylvius Piccolomini genoß seine Jugend in ausreichendem Maße. In ganz überraschender Weise trat bei ihm ein ausgesprochener Hang zur Frivolität hervor, der ihn vielleicht nur liebenswürdiger erscheinen ließ. Er schrieb und dichtete von allem, was ihm damals an Leid und Freude von der Hand schöner Frauen widerfuhr. Bei der Schilderung der heikelsten Situationen verriet er eine Sachkunde, die dem späteren Papst Pius II., dem frommgewordenen Aeneas, äußerst peinlich sein sollte. Da geschah es ihm, daß er sich einmal ernsthafter als sonst verliebte in die Frau des Francesco Acherisi und hier, bei dieser kalten und herzlosen Frau, versagte der Zauber, den er sonst auf die Weiber ausgeübt hatte. Donna Acherisi sah in dem geistreichsten Mann seiner Zeit nur den abgerissenen, bettelarmen Sproß eines heruntergekommenen Hauses und verschloß ihm lachend ihre Tür. Diese bittere Erfahrung mag den übermütigen Dichter um vieles gereift haben. Er sah, daß Geist, Jugend und Schönheit nichts nützen, wenn man schlecht angezogen ist und eine unsichere soziale Position hat, er sah auch, daß man ein Piccolomini sein und doch um eines leeren Geldbeutels willen geringschätzig behandelt werden kann. Vielleicht erwuchs damals im gekränkten Sohn eines vornehmen Geschlechts der Wille zur Macht, der ihn bis zur höchsten Würde der Christenheit emportrug.

Die Nachwelt hat den frivolen Dichter allein in der Erinnerung behalten, aber diese Frivolität, obgleich ein entschiedener Zug seines Wesens, war doch nichts anderes als das Überschäumen eines witzsprühenden Geistes und einer schwer zu bändigenden jugendlichen Sinnlichkeit. Die Frivolität des Quattrocento fand in der bildenden Kunst ihre Wiedergabe durch die leichtgerankten kleinen Blüten, Bänder, Vasen, Schilder, Masken und Muscheln, mit denen sie ihre Architektur umhüllte. Dieses Frührenaissance-Ornament wird leicht als das charakteristische Merkmal des Stils betrachtet, weil das Vorhandensein des Ornamentes, jedem erkennbar, die Struktur der frühen Renaissance beweist. Aber das Ornament ist immer nur Zugabe, nicht Wesen, und das Charakteristische der Quattrocento-Bauweise liegt nicht in ihrer verspielten Ornamentik, sondern in der klaren Gliederung des Raumes und der vollkommenen Harmonie aller Teile, in dem festen Gefüge des Aufbaues, der Ehrlichkeit der Konstruktion und dem liebevollen Anschluß an die altheimischen, völkischen Bauformen. Verwandtes klingt aus des Aeneas Sylvius Wesen. Fleiß, Strebsamkeit und Härte des Willens gegen sich selbst, eine ungeheure Selbstzucht sind seine bestimmenden Charakterzüge, aber wichtiger und wertvoller als dies alles grünt aus den Tiefen seiner Seele die eingewurzelte Liebe zum Heim und zur Familie. „Pius" war Aeneas Sylvius in hohem Maße sowohl im Sinne der Anhänglichkeit an das von der Familie Althergebrachte, an die „Gens", wie im Sinne der Kirche und des Väterglaubens.

Der Liebe zu Vater und Mutter und zu den Geschwistern, der heißen Treue gegen den Heimatboden mag er sich wohl bewußt gewesen sein. Nie in seinem bewegten Leben vergaß Aeneas Sylvius das Dörfchen im tuskischen Apennin und den Monte Amiata; stets dachte er mit Liebe der Eltern und der Geschwister, aber ihn selbst mag es nicht weniger als seine Mitschüler überrascht haben, als er, der frivole junge Humanist, beim Wort eines gewaltigen Predigers seine Seele in ehrlicher Glaubensinbrunst vibrieren fühlte. Fra Bernardino kam nach Siena. Vor dem Palazzo Pubblico wurde eine Kanzel errichtet, die der graugekleidete Minorit der „strengen Observanz" bestieg. Vor sich hielt er ein Schild, auf das er die drei griechischen Anfangsbuchstaben des Namens Christi, von einem Kreuz überragt und von einer Flammenglorie umgeben, gemalt hatte: I. H. S. Zur Linken der Kanzel knieten die Frauen Sienas, zur Rechten die Männer — unter ihnen Aeneas Sylvius, der Student. Fra Bernardino predigte die Buße zur Vergebung der Sünden, wie es seit den Tagen des Täufers durch vierzehn Jahrhunderte die Prediger getan. Da schmolz das heiße Herz des Pius Aeneas in Tränen aufrichtiger Reue und der Dichter frivoler Liebesabenteuer, der galante Weltmann gelobte sich dem Orden des heiligen Franziskus von Assisi.

Er war Zeuge als auf dem Platz vor dem Palazzo Pubblico die Flammen prasselnd emporstiegen, welche nebst ein paar Kostbarkeiten und etwas Flitterkram ein für allemal Putzsucht und Luxus verzehren sollten. Er sah wie allenthalben an den gebräunten Mauern sienesischer Paläste neben den zum Kampf aufreizenden Geschlechterwappen das mystische Zeichen des Jesusnamens befestigt wurde. Jetzt zum ersten Male, vom Wesen Bernardins ergriffen, mag Aeneas Sylvius jenes genialen Weibes gedacht haben, das über ein halbes Jahrhundert vor seiner Zeit in Siena gelebt hatte. Ihm, dem Dichter unzüchtiger Liebeslieder, blieb es vorbehalten, Katharina Benincasa heilig zu sprechen. Ihr blasses, wächsernes Totenhaupt mit den feinen, schmerzvollen Zügen mochte er schon gesehen haben, denn die Erinnerung an die geistreichste aller Heiligen war im Siena des 15. Jahrhunderts noch unmittelbar lebendig. Viele lebten noch, die sie als Kinder gekannt

hatten. Der junge Piccolomini empfand vielleicht den ihm verwandten Wesenszug in Katharinas Persönlichkeit. Staatsklug wie wenige Frauen, ein Herrschertalent ersten Ranges, hatte Katharina dieselbe Begabung für die Diplomatie, denselben Sinn für die hohe Politik und die gleiche Beweglichkeit des Geistes, die gleiche Leichtigkeit und Präzision des Ausdrucks besessen wie Aeneas Sylvius. Als Kind des Trecento war sie dem religiösen Mystizismus verfallen, als Kind des Quattrocento wurde er vom Weltgetriebe erfaßt.

Kaum hatte Bernardino Siena verlassen, so erkannte Aeneas Sylvius, daß es nur der persönliche Einfluß des ungewöhnlichen Mannes gewesen war, der ihn zur Weltflucht getrieben hatte. Mit tausend Reizen lockte ihn die herrliche, keimende und gährende Welt des Quattrocento und er marterte sich mit bitteren Selbstvorwürfen ob seiner Treulosigkeit. Vor der Klosterzelle graute es ihm. In dieser Gewissensangst machte er sich auf, um dem nach Rom gezogenen Bernardino nachzueilen und die Entscheidung über sein Schicksal aus des Heiligen Hand zu empfangen. Aeneas Sylvius machte seine erste Romreise zu Fuß. Am Ziel seiner Wanderung fand er zu seinem Glück nicht einen engherzigen beschränkten Mönch, sondern einen weitblickenden, verstehenden Menschen. Fra Bernardino selbst riet dem in Reue und Zerknirschung vor ihm sein heißes Blut und seinen leichten Sinn Beichtenden, sich der Welt zu widmen, der er angehörte. Von da ab wurde der junge Humanist ganz das, was er sein sollte, ein gelehrter, in allen Wissenschaften bewanderter Edelmann von eiserner Willenskraft und kluger Welterfahrenheit. Er kam nach Florenz und studierte Griechisch bei Filelfo. Damals dachte Aeneas Sylvius wohl nicht anders, als daß er sein Leben als Humanist und Dichter in Italien verbringen werde.

Er zählte sechsundzwanzig Jahre, als die Weltgeschichte in ihrem Lauf auch das kleine Lebensschiffchen des armen Sieneser Studenten mit sich riß und es aufs hohe Meer der großen Politik hinauf hob. Infolge römischer Wirren kam im Jahre 1431 der Kardinal Capranica nach Siena geflohen. Damals war Eugen IV. eben zum Papst ernannt. Er hatte bei seiner Wahl die Einberufung eines Konzils zur Reformierung der Kirche beschworen und dieses Konzil war bereits auf den 12. März 1431 in Basel festgesetzt. Eugen IV. war ganz in den Händen der Orsinipartei, Kardinal Capranica gehörte zur Partei der Colonna. Eugen IV. anerkannte den von seinem Vorgänger zum Kardinal ernannten Capranica nicht in seiner Würde. Capranica appellierte gegen den Papst an das Konzil. Dadurch kam Aeneas Sylvius in die Reformpartei, denn als Capranica vor Eugen IV. fliehend nach Siena kam, wurde er auf den gelehrten, intelligenten und trotz seiner dürftigen Lebensumstäde doch weltgewandten jungen Dichter aufmerksam. Er brauchte einen Sekretär und nahm den Piccolomini als solchen in seine Dienste. Mit ihm reiste Aeneas Sylvius zum Konzil nach Basel. Aus Liebesabenteuern, Universitätsintrigen und gelehrten Studien trat Aeneas Sylvius mit einem Male mitten in die große Welt und das Ränkespiel der Politik.

Sein Dasein gehörte nun nicht mehr Italien an. Er reiste viel, lernte fast alle bedeutenden Männer seiner Zeit kennen und wurde von ihnen als ebenbürtiger Geist anerkannt. Nach wie vor arbeitete er fleißig und amüsierte sich, wie man sich nur im 15. und im 18. Jahrhundert amüsieren konnte, mit jeder Faser seines physischen und seelischen Daseins. Er genoß die Liebe schöner Frauen in vollen Zügen, er zeugte Kinder — uneheliche — er lernte das Leben von allen Seiten kennen. Er tauchte unter im Strom der Welt, ohne sich jemals selbst zu verlieren, ohne auch nur einen Zug seines eigensten Wesens zu verändern. Er war

und blieb der feingebildete, in Gesellschaft leicht zur Frivolität neigende Causeur der kühle Willensmensch, dessen Selbstbeherrschung sich nie verleugnete, der nie irrende Liebhaber alles Schönen und Geschmackvollen und der treue Sohn Corsignanos und seines Hauses. Einen Zug mochten die Gefährten an ihm beobachten und in seinen Schriften wiederfinden: Er liebte die Natur und er schilderte gern ihre Freuden, er fühlte die Schönheit der Landschaft und genoß den Frieden der Berge. Immer wieder sprach er von grünen Wäldern, von farbenprangenden Wiesen und vom Monte Amiata. Das war im 15. Jahrhundert neu und gehörte mit zu der absoluten Originalität seines Geistes.

Es gibt nichts Abenteuerlicheres als das Wanderleben des Aeneas Sylvius Piccolomini, das er selbst für die Nachwelt in seinen Kommentaren aufschrieb. Er, der mittellose, auf fremde Kosten seine Bildung erwerbende Student arbeitete sich allmählich zum kaiserlichen Sekretär empor. Er kam in die Wiener Reichskanzlei und wurde der Freund des allmächtigen Reichskanzlers Friedrichs III., Kaspar Sehlick. Aus dieser Wiener Zeit stammt jene so anmutig lüsterne und dabei doch tragisch durchglühte Novelle, die heute wieder, neu übersetzt und in schmuckem Einband herausgegeben, die Leser sentimentaler Erotik entzückt: „Euryalus und Lucretia". Aber so munter sinnlich und frivol witzig er sich hier noch zeigte, eine ernstere Stimmung wie von nahendem Herbst kam jetzt doch über den verwöhnten Liebling der Frauen und der großen Herren. Er wurde schwermütig vor Heimweh und sein bisheriges Leben fing an, ihm schal und abgeschmackt zu erscheinen. Vor dem Hofleben graute ihm. Die Frömmigkeit, die tief in seiner Seele ruhte und in geheimnisvollem Zusammenhang mit seiner Heimat- und Elternliebe stand, erwachte von neuem.

Vielleicht, daß er wieder an die Predigt Fra Bernardinos dachte. Mehr als zwanzig Jahre waren vergangen, seit er den Wunsch gefühlt hatte, Franziskanermönch zu werden. Jetzt bat er einen Freund in Italien, er möchte ihm eine Bibel kaufen. Er wolle sich zum geistlichen Stand vorbereiten. Er, der einst die Grundsätze des Basler Konzils mit Schärfe und Energie gegen Eugen IV. vertreten hatte, er, dessen Schriften aus jener Zeit immer die Sache der Reformation gegen das Papsttum verfochten, wendete sich nun wieder der Kirche zu. Er sehnte sich nach Rom und nach der Aussöhnung mit dem geistlichen Vater der Christenheit. Die Basler Epoche war nur eine Entwicklungsphase in seinem Dasein gewesen. Jetzt, bei reiferen Jahren zu größerer Klarheit der Anschauungen und zu besserer Erkenntnis seines Selbst gelangend, lenkte er mit Notwendigkeit wieder in die Bahnen ein, die er seinerzeit vielleicht nur dem äußeren Zwang der Umstände gehorchend verlassen hatte. Er machte seinen Einfluß auf Friedrich III. nun zugunsten der Kirche geltend und brachte es schließlich so weit, daß ihm sein kaiserlicher Herr im Jahre 1445 als Unterhändler an Eugen IV. nach Rom sandte. Noch war das Basler Konzil nicht zu Ende und schon wurde durch diese Reise des kaiserlichen Rates Aeneas Sylvius Piccolomini die Ausführung der auf ihm beschlossenen Reformen unmöglich gemacht. Die Kirche siegte noch einmal, nicht zum mindesten Dank dem Genie und der unbeirrbaren Willenskraft eines einzigen Italieners.

Es gehörte viel Mut dazu für Aeneas Sylvius, vor den schwer beleidigten Eugen IV. zu treten. Seine Eltern, die er nach langer Trennung wiedersah, und seine Freunde suchten ihn mit allen Mitteln der Überredung davon abzubringen, aber Aeneas Sylvius schritt gelassen auf dem eingeschlagenen Wege weiter. Eugen IV., ein finsterer, zu jähen Entschlüssen und gewaltsamen Taten neigender Mensch, konnte

dem kühlen Geiste des Aeneas Sylvius nicht standhalten. Seiner glänzenden Beredsamkeit wie seiner gewinnenden Liebenswürdigkeit gelang es, den Papst völlig für sich zu gewinnen. Aeneas Sylvius schwur seine Basler Vergangenheit ab und der ehemalige Geheimschreiber des Gegenpapstes Felix V., der Skriptor des Basler Konzils, wurde jetzt Sekretär Papst Eugens IV. Er ging noch einmal nach Deutschland zurück und war seither unablässig bemüht, dort für die römische Kirche zu wirken. Im Jahre 1447 trat er in den geistlichen Stand ein und wurde noch im selben Jahre Bischof von Triest.

Drei Jahre später gab Nikolaus V. dem noch immer am Hofe Friedrichs III. Weilenden das Bistum Siena, aber noch fünf lange Jahre mußte Aeneas Sylvius im Ausland harren, ehe er die Obedienzerklärung des Kaisers an den päpstlichen Stuhl erlangte. Mit diesem großen Erfolg beschloß der Piccolomini seine diplomatische Laufbahn. Er kam nach Italien, um das heißgeliebte Land seiner Jugend nicht mehr zu verlassen. Calixt III., dem er die kaiserliche Obedienzerklärung überbrachte, gab ihm zum Lohn dafür den roten Hut. Der geistreiche Abenteurer war mit einundfünfzig Jahren Kardinalpresbyter von Sta. Sabina und Bischof jener Stadt, in der man den armen Studenten um seiner schlechten Kleider willen verspottet hatte.

Dem hohen geistlichen Herrn fing seine Vergangenheit jetzt an Sorge zu machen. Die lustige Untugend seiner Jugend und die leichtgeschürzte Muse jener frohen Tage, da ihm die Weiber das Leben versüßt hatten, paßten gar so wenig zu dem Kirchenfürsten, der schon seine Augen zu dem Papstthron erhob. Seine Schriften waren zahlreich und sie waren in aller Hände, da ließ sich nicht viel machen, aber vor den Weibern warnte er jeden, der es hören wollte. Von seinen früheren Neigungen blieben ihm nur die Liebe zur Natur, der erlesene Geschmack an den Werken der Kunst und die Treue gegen die Heimat, die Familie und den Monte Amiata.

Es war ein anderes Italien, das der Kardinal Piccolomini wieder fand als das, welches der Student Aeneas Sylvius verlassen hatte. Tot waren die großen Künstler von damals, fertig standen die damals nur entworfenen Bauten, neue Namen von Malern und Bildhauern bezeichneten den Gipfelpunkt der frühen Renaissance. Benozzo Gozzoli und Melozzo da Forli waren die besten Maler um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Antonio und Bernardo Rossellino schufen den Ruhm der Florentiner Architektur. Desiderio da Settignano und Andrea Verrochio waren die ersten Bildhauer, nachdem Jacopo della Quercia und Brunelleschi gestorben. Nur Donatello der greise, noch aus dem Trecento stammende Meister lebte noch als Repräsentant der ersten Anfänge einer sich durch Lucca della Robbia und Mino da Fiesole vollendenden Zeit. Man sprach viel von Masaccio, von Pollajuolo, von Filippo Lippi. Pinturicchio der Maler, welcher das Leben des Aeneas Sylvius in unsterblichen Werken zu verewigen bestimmt war, zählte erst zwei Jahre. Lucca Signorelli, der Vorläufer der Cinquecentisten, war fünfzehn Jahre alt.

Der Humanismus, der damals, als Aeneas Sylvius die Universität Siena bezog, in seinen Anfängen begriffen war, hatte sich mit Nikolaus V. den ersten Thron der Christenheit erobert. Bewundernd stand das gebildete Italien vor seinen Gelehrten und wer irgend den höheren Ständen angehörte, hielt es jetzt für Pflicht, sich gründliche Schulkenntnisse zu erwerben. Das Verständnis des Griechischen war allgemein. In Rom grub man eifrig nach Antiken und die Paläste der römischen Großen begannen sich mit Statuen zu füllen. Die Fürsten Italiens wurden verständnisvolle Kunstsammler und die Sammelwut der Privatleute war schon so

groß, daß sich ein eigenes Gewerbe für die Vermittlung der Ankäufe von Altertümern herausbildete: das Antiquariat. Man sammelte aber nicht nur Marmorskulpturen, sondern mit fast ebenso großer Begeisterung Handschriften, Münzen und Gemmen. Das Interesse für die Baudenkmäler Roms, aus denen die römische Geschichte mit tausend Zügen zu ihm redete, das den jungen Studenten ciceronianischen Lateins schon in früher Jugend ergriffen hatte, erwachte mit aller Macht bei dem Kardinal Piccolomini. Neun Jahre zuvor hatte Biondo Flavio seine „Roma Instaurata", die Frucht gründlicher antiquarischer Studien, verfaßt. Vor drei Jahren hatte er seine „Italia Illustrata" dem Papste Nicolaus V. überreicht. Diese beiden Werke begründeten die archäologische Wissenschaft. Der Kardinal Piccolomini konnte sich den bedeutendsten italienischen Gelehrten ebenbürtig zur Seite stellen. Als Schriftsteller war er origineller als sie alle. Wie seine „Kommentare" und seine Selbstbiographie an Frische und Persönlichkeit einzig in ihrer Art blieben, so mochte er auch seinen Zeitgenossen durch die Unmittelbarkeit seiner Lebenserfassung und das rein Menschliche seiner Weltanschauung weit überlegen sein. Diesem Manne gebührte im Zeitalter der Humanisten eine herrschende Stellung und diese konnte er nur auf dem Papstthron finden.

Seine Frömmigkeit war echt, wenn sie auch der Inbrunst früherer Jahrhunderte entbehrte. Er stand dem neuen Leben des 15. Jahrhunderts zu nahe und er sah mit allzu klar gewordenem Blick die Wirklichkeit wie die Schönheit des Daseins, als daß er Neigung zu mönchischer Askese hätte empfinden können. Als Geistlicher tat er ruhig seine Pflicht, seine Ethik wurde durch seinen nie fehlgehenden Instinkt für die schöne Form bestimmt. Dieser Mann ging am 19. August des Jahres 1458 als erwählter Papst der Christenheit aus dem Wahlkonklave hervor.

Es ist charakteristisch für ihn und das Quattrocento, daß er seinen Papstnamen einem heidnischen Dichter entnahm. „Sum pius Aeneas fama super aethera notus." Aeneas Sylvius Piccolomini nannte sich „Pius II." Seine humanistischen Gefährten aber sahen sich bitter enttäuscht, als sie im neuen Papste einen besonderen Gönner aller Künstler, Gelehrten und Literaten erwarteten. Wohl hielt er jeden in Ehren, den sein Verdienst in die Reihe der Geisteshelden erhob, aber als Monarch sah er in den Humanisten nur eine Gruppe des Staatsgetriebes, das er zu leiten berufen war; die humanistische Wissenschaft konnte ihm nie Endziel alles Erstrebenswerten sein. Seine Politik war eine weit umfassendere. Sein staatsmännischer Blick zeigte ihm die nächsten Aufgaben des Papsttums in der Eroberung Konstantinopels aus den Händen der Türken. Wie er in jeder Lebenslage seine Pflicht in Gemäßheit seines Amtes erfüllt hatte, so erfüllte er sie auch jetzt als Papst in vollkommener Weise. Dieser Weltmann, Poet und Diplomat kannte als Pius II. kein höheres Ideal als das mittelalterliche des Kreuzzuges. Er berief fast sofort einen Kongreß nach Mantua zur Vorbereitung der notwendigen Schritte. Auf der Reise nach dieser Stadt kam er zum ersten Male als Papst nach Corsignano.

Seine Eltern waren tot. Sie hatten den Ruhm ihres Sohnes nicht mehr erlebt. Auch von seinen Geschwistern waren mit Ausnahme der beiden Schwestern Laudomia und Catarina alle dahingegangen. Pius II. hatte bisher noch wenig für seine Familie tun können, denn trotz Ämter und Würden war er selbst dauernd in Geldverlegenheiten gewesen. Jetzt brach die langverhaltene Liebe zu seinem Geschlecht mit Macht hervor. Er überschüttete alle seine Verwandten, die Piccolomini, die Forteguerra, die Tolomei, die Lolli, mit Gut und Ehren, und es genügte ein Sienese zu sein, um bei Pius II. eine Gnade zu erwirken. Seine Schwester

Laudomia führte ihren bescheidenen Haushalt in Corsignano, Catarina war in Siena verheiratet. Er nahm sich ihrer Kinder an, denen er die höchsten Ämter und die einträglichsten Stellen verlieh. Laudomias einer Sohn wurde Kardinal, der andere Herzog. Es freute ihn, die Seinen mit sich hinaufzuheben auf die Höhen des Lebens und sein verarmtes, durch die Demokratie unterdrücktes Geschlecht auf sein Geheiß mächtig emporblühen zu sehen. Seine Liebe zur Familie war viel zu heiß, als daß er imstande gewesen wäre, den „Nepotismus" als ein Unrecht anzusehen. Er hätte diese Ansicht gar nicht begriffen. Den Seinigen nach Kräften vorwärts zu helfen, erschien diesem naiven Renaissancemenschen als der selbstverständliche Ausfluß eines natürlichen Empfindens. Gerade weil er selbst das Familienleben so gut wie ganz hatte entbehren müssen, war es ihm zum Ideal geworden. Die seines Blutes waren, wollte er auch unter sich in Liebe verbunden sehen. Darum suchte er nach einem äußeren Mittel, gleichzeitig dem Auseinanderfallen des Familienverbandes vorzubeugen und seiner alle umfassenden Verwandtenliebe einen bleibenden Gedächtnistempel zu errichten. Er ließ von einem sehr tüchtigen sienesischen Künstler Antonio Federighi mitten in Siena eine weite schöne Loggia erbauen und bekundete es jedem, der seine Augen emporrichten wollte zu der Inschrift über der offenen Bogenreihe, daß Pius II. diesen Bau „Gentilibus Suis" gewidmet habe. Hier versammelte er selbst alle seine Verwandten um sich, hier sollten sie dauernd einen Vereinigungspunkt finden, damit keiner dem anderen fremd würde und keiner des anderen vergäße.

Gegenüber dieser Loggia steht heute der gewaltige mit wundervollem Eisenwerk geschmückte Palazzo Piccolomini, eine der größten Zierden Sienas. Er wurde erst nach Pius II. Tode begonnen für Nanni Piccolomini, den Vater Pius III. Dieser prachtvolle Bau mit dem Wappen der beiden Päpste aus dem Haus der Piccolomini erscheint wie eine Beglaubigung, daß Pius II. mit der „gentilibus suis" erwiesenen Treue den Glanz seines Hauses begründete. Seinen Schwestern Laudomia und Catarina ließ er ebenfalls in Siena einen schönen Palast erbauen, der noch heute den Namen Palazzo Piccolomini „delle Papesse" — von den Papstschwestern führt. Die Bauten, die Pius II. hier für seine Familie errichtete, dienten auch zur Verherrlichung Sienas. Aber es war nicht hier, wo Pius II. das Denkmal seines Hauses setzen wollte.

Sein Herz zog ihn nach Corsignano, wo er das Glück der Kindheit genossen hatte, wo die Eltern ihr arbeitsreiches Leben verbrachten und von wo der Blick frei war auf den Monte Amiata. Immer schon, wenn er in früheren Jahren zugesehen hatte, wie die Städte Italiens sich mit herrlichen Bauten der besten Künstler schmückten, mag es ein Traum des Heimatliebenden gewesen sein, Corsignano, das elende, vergessene Dörfchen der Monte Cetonakette, das seines Vaters Grab und alle Erinnerungen seiner Kindheit umschloß, mit Bauten zu schmücken, die es zu einer Perle unter den Städten erheben sollten. Er machte Corsignano zum Bistum und er nannte es nach sich selbst: Pienza.

Er berief den ersten Florentiner Architekten Bernardo Rossellino aus Florenz und beauftragte ihn mit der architektonischen Ausgestaltung der neuen Stadt. Bernardo Rossellino hatte schon bei Nikolaus V. sehr in Gnade gestanden und viel für ihn gebaut. Er war es daher gewöhnt, sich dem Geschmack des Bauherrn anzupassen. Hier in der Piusstadt kam weit weniger sein Genie zur Geltung als die Ideen des Papstes, der eine ganz klare Vorstellung von dem, was er zu schaffen beabsichtigte, in sich trug. In Bernardo Rossellino sah er nicht viel mehr als die ausführende Hand. Die Pienzaarchitekturen sind mehr von Pius II. als von Ber-

nardo Rossellino, und es ist bezeichnend, daß Vasari in seiner Aufzählung der Werke dieses Künstlers die Pienzabauten ganz übergeht.

Die Pläne für den Dom hatte Pius II. schon in Österreich ausgearbeitet. Erinnerungen an nordische Bauformen, wie sie sich der geschulte lateinische Geist eines Humanisten übersetzt, treten daher hier zu Tag, während bei den übrigen Palästen sienesische Einflüsse so gut wie florentinische Vorbilder zu erkennen sind. Die hohe Schönheit des Gesamteindrucks liegt in der Vollkommenheit der Raumgestaltung. Wie die vier Wände eines Gemaches umschließen die vier Fassaden des Domes, des Rathauses, der Canonica und des Palazzo Piccolomini das Rechteck des Platzes. Diese Fassaden haben entsprechend den verschiedenen Bestimmungen der zu ihnen gehörenden Bauwerke einen ganz verschiedenen Charakter, aber in subtilster Weise sind alle miteinander in Einklang gebracht, so daß sie zunächst nicht als einzelne Bauwerke, sondern als Teile eines einheitlichen Architekturbildes erscheinen. Auffallend ist die strenge Zurückhaltung im Ornament und die Gemessenheit der Bauformen. Das Ganze würde vielleicht zu steif und ernst wirken, wäre es nicht um den wundervollen Brunnen, der rechts beim Eingang in die Piazza, ein wenig seitwärts vor dem Palast der Piccolomini steht.

Dieser Brunnen ist ein kleines Juwel der Quattrocento-Bildhauerei. An ihm werden die typischen Schmuckformen der frühen Renaissance, welche über die anderen Bauten zerstreut sind und dort nur spärlich zum Ausdruck gelangen, noch einmal in rascher Folge und gedrängter Kürze wiederholt, ohne daß sich jedoch auch hier die Ornamentik ins Spielerische verlöre. Auf einem Unterbau von zwei flachen runden Stufen erheben sich auf attischen Basen zwei glatte Säulenschäfte, deren Kapitelle eine anmutige Quattrocentophantasie sind, als deren Grundgedanken man aber noch den blätterumhüllten Kelch korinthischer Ordnung erkennt. Darüber liegt ein nach der Antike in regelmäßiger Dreiteilung von Architrav, Fries und Hauptgesims gebildetes Gebälkstück. Dem Baumeister hat hier wohl das römische Gebälk jonischer und korinthischen Ordnung vorgeschwebt, ohne daß er sich jedoch bezüglich der Maßverhältnisse oder der Schmuckformen streng nach den antiken Vorbidern gerichtet hätte. Der Architrav zeigt eine doppelte Abplattung. Die untere ist glatt gelassen für die Inschrift: Pius P. P. II. MCCCCLXII, die obere ist durch Kanelierungen belebt, ein Eierstab mit darüber aufliegender Platte schließt den Architrav nach oben ab. Der Fries zeigt die typischen von rechts nach links gebogenen Kanelierungen der frühen Renaissance. Über dem Fries liegt das als Zahnschnittgesims mit unterschnittener Hängeplatte und aufsteigender Rinnleiste gebildete Geison. Über der Zahnschnittleiste erscheint hier ganz wie bei ähnlichen römischen Vorbildern der Eierstab. Die Ornamentik des Architravs wird unterbrochen durch das typische Renaissancemotiv eines oval geformten Wappenschildes, das zwischen Akanthusranken in der Weise anfgehängt ist, daß es oben an die Sohle der Deckplatte des Architravs stößt, während es mit seiner unteren Spitze nicht ganz bis an den unteren Rand des Architravs reicht. Da der Schild oben über dem Eierstab angebracht ist und unten in der letzten Abplattung verläuft, so ergibt sich eine etwas vorgeneigte Stellung von selbst. Dieses Wappen zeigt das mit den Halbmonden besetzte Kreuz der Piccolomini.

Darunter zwischen den beiden Säulen steht auf zwei hohen Wulsten, von denen der oberste und dünnere mit Schnüre umwunden ist, der runde Brunnentrog, dessen mächtig ausladende Seitenwände durch tiefe senkrechte Rillen in scharfe Lichtkanten und schwarze Schattenfurchen gestreift werden. Auf dem breiten Brunnenrand stehen noch heute die kupfernen Kessel der Dorfmädchen, die hier Wasser holen.

Dieser Brunnen war, wie das Datum bezeugt, der Abschluß des Ganzen. 1459 begann Pius II. sein Werk. Da die vier Bauten innerhalb von drei Jahren fertig wurden, so muß gleichzeitig an allen gebaut worden sein. Die Domfassade, welche zunächst beim Eintritt in die Piazza den Blick auf sich zieht, sollte den Mittelpunkt der Anlage bilden. Die Klarheit der architektonischen Gliederung läßt die maßgebenden Ideen des Aufrisses leicht übersehen. Von seinem Aufenthalt jenseits der Alpen hatte Pius II. die Vorliebe für die dort übliche Form des Kirchenbaues mit drei gleich hohen Schiffen mitgebracht. Diese gotische Konstruktion wurde nun auf den Renaissancebau übertragen und in der Fassade klar zum Ausdruck gebracht. Was diese etwa an leichter Anmut gegenüber anderen Arbeiten der Epoche einbüßt, gewinnt sie an Kraft und Originalität. Zwei flache Stufen führen von dem leicht ansteigenden Platz zur Kathedrale empor.

Die Fassade, ein typisches Beispiel der Reliefordnung, erscheint gewissermaßen in zwei voreinander lagernde Flächen gegliedert. Der vorliegende Teil wird von einem Gerüst statisch tätiger, d. h. stützender und tragender Glieder gebildet. Dieser fingierte Gerüstbau ruht auf vier, in der Renaissance so beliebt werdenden Postamenten, ein Motiv, das sie der römischen Antike abgelauscht. Am Minervatempel des nahen Assisi kann man die gleichen Postamente noch heute sehen. Diese Postamente haben wie üblich Fuß- und Deckgesims. Auffallend ist für diese frühe Zeit, daß das vom Rahmengesims umsäumte viereckige Füllungsfeld leer bleibt. Hier war der Geschmack Pius II. offenbar seiner Zeit vorgeschritten, denn erst die klassische Richtung der italienischen Hochrenaissance, welche Postamente überhaupt selten verwendet, bevorzugte sie dann ohne Füllung.

Auf diesen vier Postamenten steigen vier Pfeiler in die Höhe, von denen zwei an die beiden Ecken kommen. Die beiden Mittelpfeiler sind rechts und links von je zwei übereinander stehenden Säulchen flankiert, die beiden Eckpfeiler haben je ein solches Säulchen an der Innenseite. Jedes Stockwerk wird durch ein sich über den Pfeilern verkröpfendes Gurtgesimse nach oben abgeschlossen, wobei zu bemerken ist, daß das Gurtgesimse, welches das Erdgeschoß horizontal abschließt, in die zurückliegende Mauerwand übergreift und diese so mit dem Gerüst statisch tätiger Glieder verbindet. Die an den Pfeilerecken stehenden Säulchen tragen im oberen Stockwerk drei flache, etwas gegen die Pfeiler zurückliegende Bogen. Pfeiler, Säulen und Bogen umrahmen die hinter ihnen gelagerte Wand. Im unteren Stockwerk führen drei rechteckige Türöffnungen in das Kircheninnere. Das große Mittelportal wie die beiden etwas kleineren Seitentüren haben eine breite steinerne Umrahmung, die nach oben halbkreisförmig geschlossen ist. Das Tympanonfeld des Bogens ist leer geblieben, vielleicht mit Absicht. Am Architrav der Mitteltür sind die Petrusschlüssel und die Mitra angebracht. Der einzige plastische Schmuck, den das Erdgeschoß der Fassade sonst noch aufzuweisen hat, sind zwei etwas vertieft liegende länglich schmale und rechteckige Füllungen über den Bogen der beiden Seitentüren, durch welche in unauffälliger Weise dem feinen Proportionsgefühl des Quattrocento Rechnung getragen und der Höhenunterschied zwischen der Mitteltür und den Seitentüren aufgehoben wird.

In der Mitte des über dem Hauptportal sich öffnenden Bogenfeldes ist ein einfaches Rundfenster schräg in die Tiefe der Mauer gebrochen, dessen charaktervoll kräftige, aber strenge Umrahmung es zu einem wichtigen Belebungsmittel der Fassade macht. Unter diesem Rundfenster hat der Architekt wieder dieselbe schmale Füllung angebracht, die hier sowohl zur Belebung des leeren Raumes wie zur Überleitung in die geradlinige Horizontale des Gurtgesimses dient. Dieses mittlere

Bogenfeld ist natürlich entsprechend der weiteren Pfeilerstellung und Bogenspannung größer als die beiden seitlichen Bogenfelder. In diesen beiden findet sich wieder eine typische Schmuckform der Renaissancearchitektur, die Muschelnische, wie man sie fast unmittelbar von der römischen Antike übernommen hatte. Auf einer Konsole erheben sich zwei schlanke Säulchen, die über stark verkröpftem Gebälk einen kleinen Giebel tragen. Unter diesem öffnet sich die runde Vertiefung der Mauernische, deren oberen Abschluß eine feingerippte Muschel bildet. Wahrscheinlich sollten hier noch Statuen aufgestellt werden.

Über dem dieses Stockwerk abschließenden Gurtgesims erhebt sich, nach römischen Mustern, der dreieckige Giebel der italienischen Renaissancekirchenarchitektur. Ein reich profiliertes Kranzgesims faßt ihn ein. In Fortsetzung der beiden mittleren Pilaster der Fassade steigen zwei ornamentierte Lisenen zum Dachrand empor. Zwischen ihnen faßt ein schön skulpierter Früchtekranz das Wappen der Piccolomini ein, über dem man die gekreuzten Petersschlüssel und die Mitra angebracht hat. Dieses Wappen dominiert durch seine Größe die ganze Fassade. Als Akroter erscheint der Piccolomini-Halbmond noch einmal über dem Scheitelpunkte des Giebels. Ein nicht hoher Campanile ragt hinter der Kirche auf. Bis zur Mitte quadratisch steigt dieser Turm zuletzt in zwei Stockwerken als sechseckiger Bau empor, ohne daß ein Versuch gemacht wäre, den Übergang von dem quadratischen Grundriß zur polygonen Bauweise zu vermitteln. Hohe, rundbogige Fenster durchbrechen den oberen Teil, der von einem auf Konsolen ruhenden Gesims und darüber gestülpten sechsseitigen spitzen Helm abgeschlossen wird.

Pius II. empfand die Kathedrale als eine ganz persönliche Schöpfung seines Genies. Er wünschte, sie genau in der Form erhalten zu sehen, wie sie auf sein Geheiß Bernardo Rossellino hingestellt hatte. Er sah ihre Schönheit in der Vollkommenheit der Raumgestaltung und der Reinheit aller Linien. Auf das Malerische im Sinne des Bunten und dunkel Verwirrenden legte er, wie seine Zeit überhaupt, keinen Wert. Er verbot darum mit Strenge, im Innern des Doms Bilder aufzuhängen, die Altäre umzubauen oder neue Kapellen einzurichten, auch Grabdenkmäler wünschte er nicht darinnen zu sehen. Diese Bestimmung des humanistischen Papstes ist nicht geachtet worden. Ein Urteil über das Kircheninnere vermag ich aber hier nicht abzugeben, denn als ich die Kathedrale von Pienza im vergangenen Sommer besuchte, war behufs großer Reparaturarbeiten der ganze Innenraum durch Brettergerüste und Wände verbaut. Überall hingen Bilder, die man aus der Sakristei in die Kirche gebracht hatte. Einen Gesamteindruck konnte ich nicht gewinnen.

Die drei Profanbauten, welche den Platz an seinen übrigen Seiten umschließen, sind weniger interessant als der Dom, weil sie nicht so individuell sind. Auf den ersten Blick erkennt man den Zusammenhang mit sienesischen Bauten. An Florentiner Architekturwerke, besonders an den Strozzi Palast gemahnt der Palazzo Piccolomini selbst, der sich rechts von der Kathedrale erhebt und sich so nahe an diese heranschiebt, daß seine Mauern fast an die Kirchenwand stoßen. Er hat zwei Haupteingänge, den einen nach der engen, langsam zum Platz ansteigenden Straße, durch die man von S. Quirico d'Orcia kommend Pienza betritt, die andere nach dem Platze zu. Um die Rückseite auf das gleiche Niveau wie die Piazza zu erheben, hat der Architekt den ganzen Bau auf Stufen gestellt, so daß von der Straße aus eine allmählich sich verlierende Treppe zu ihm hinauf führt, während auf der Piazza nur noch eine niedere Steinbank, der typische „Banksockel" der italienischen Frührenaissance, an der Mauer entlang läuft. Diese volksfreundliche

und heitergemütliche Anordnung ist wohltuend gerade an solchen Bauten, welche die Schroffheit mittelalterlicher Burgen mit der abgeschlossenen Vornehmheit des Renaissancepalastes vereinigen. Sie harmoniert gut mit der geselligen Anlage des Brunnens, der hier vor der Fassade etwas rechts von der Piazzatür stehend gewissermaßen als ein Teil des Palastbaues erscheint.

Der Palazzo Piccolomini ist architektonisch interessant sowohl durch die Verbindung des römischen Motives der Rustika mit Pilastern wie durch die von der römischen Antike erlernte plastische Wandbehandlung. Wir haben hier wie bei der Kathedrale ein typisches Beispiel der Reliefordnung vor uns. Es entsprach dem kultivierten Sinn der Piccolomini, daß er nicht die rauhe Form der Rustizierung wählte, wie sie in Florenz üblich war, sondern sich mit der glatteren und mehr urbanen „Spiegelbossen" begnügte. Im Erdgeschoß durchbrechen nur wenige rechteckige Fenster ohne Rahmen die Mauerfläche. In den beiden oberen Stockwerken öffnen sich große, rundbogige gekuppelte und mittels einer schlanken Säule geteilte Fenster zwischen den Pilastern. Wir finden also hier das mittelalterliche Palastfenster aus Siena in wenig modifizierter Gestalt wieder. Die Stockwerke sind durch horizontal laufende Gurtgesimse nach außen markiert. Dieses Gurtgesims zeigt die in der Frühzeit häufige liebenswürdige Willkür in der Zusammenstellung der Gesimselemente. Es kommen hier wie am Palazzo Strozzi zu Florenz Zahnschnitte an Stelle der Kranzplatte vor. Ein einfaches auf Konsolen ruhendes Kranzgesims bildet den oberen Abschluß. Über den beiden Eckfenstern nach der Piazza wie der Straße ist das Piccolominiwappen angebracht. Während jedoch am Dom wie am Brunnen der Schild die eirunde Gebrauchsform zeigt, finden wir hier schon die ausgezackte, die Kartusche vorbereitende Zierform.

Wenn man durch die auf den Domplatz geöffnete Tür eintritt, so gelangt man durch einen schönen kühlen Hof in einen offenen Säulenportikus, vor dem sich ein gut gehaltener kleiner Garten ausbreitet. Eine von Efeu dunkelgrün umsponnene Mauer schließt ihn nach außen ab. Diese Mauer durchbrechen drei weite rundbogig geschlossene Öffnungen, aus denen der Blick ungehindert über das blaue bergige Land schweifen kann. In drei großen hellsonnigen Bildern hat der geniale Erbauer die ganze weite Landschaft in den kleinen Garten hineingezogen, der im Sommer voll üppig duftender Blüten steht. Pius II. selbst hat diesen Ausblick geschildert. Hier konnten sich die müden Augen des Papstes am Anblick des Monte Amiata ergötzen. Dieser kleine Garten mit der weiten Aussicht und der ewig lebendigen duftenden Schönheit mag als das Denkmal der leidenschaftlichen Natur- und Heimatliebe des Mannes gelten, der hierin allen seinen Zeitgenossen vorauseilte. Die Beziehungen Pius II. zur Natur mag niemand aus seiner Umgebung verstanden haben. Das Glücksgefühl, das eine schöne Fernsicht, ein schattiger baumbestandener Winkel in ihm erweckten, kannte im 15. Jahrhundert niemand als eben dieser gelehrte Humanist auf dem Papstthron.

Über das Grün des Gartens hinweg erhält man einen guten Rückblick auf die Hoffassade des Palastes, die sich jetzt in arg zerfallenem Zustande befindet, aber die einst mit vielleicht noch größerer Sorgfalt als die Hauptfassade, nach der Piazza zu, geschaffen worden ist. Über dem unteren Portikus öffnet sich ein zweiter offener Säulengang, den man vom ersten Stockwerk aus betritt. Über diesem muß zur Zeit der Erbauung eine dritte offene Säulenloggia gewesen sein, von der heute nur noch die in der Mauer halberstickten, das Gebälk des Daches tragenden Säulchen Zeugnis ablegen. Alles Mauerwerk ist hier aus Ziegelsteinen, so daß die Innenseite wohl verputzt gedacht war. Die Säulen und ihre Kapitelle sind hier von besonderer

Schönheit. Denen des unteren Portikus liegt die Form des korinthischen Säulenkapitells zugrunde, die des oberen Stockwerkes sind eine geistreiche Renaissanceparaphrase des dorischen Kapitells, während bei einzelnen der obersten das jonische Vorbild erkennbar ist.

Ganz rechts in der Ecke an der Gartenmauer haben sich einige Architekturtrümmer erhalten, deren Bestimmung nicht ersichtlich ist. In geringem Abstand von der nach der Piazza zu liegenden Ecke des Portikus ragt aus der Mauer ein viereckiger Pfeiler hervor, über dem horizontal geschichtetes Gebälk in beträchtlicher Höhe liegt. Hinter diesem Rest und hinter der Gartenmauer blickt die schmucklose Rückseite des Domes, vom Campanile überragt, in den Garten.

Gegenüber diesen Trümmern in der ferner gelegenen Ecke des zerfallenden Portikus, der den Garten nach der Hausseite zu begrenzt, steht ein wundervoller, sechseckiger Brunnen, dessen Seiten mit schönen Renaissanceskulpturen von Fruchtgehängen, Ranken, Vasen und Muscheln geziert sind. Das vorderste Panel aber wird fast ganz eingenommen von dem Halbmondwappen der Piccolomini, ein edles Zeichen hier von des Aeneas Sylvius Treue gegen sein Geschlecht und von dem Stolz, mit dem er sich stets seines Hauses und seiner Herkunft aus dem armseligen Dörfchen erinnerte, das heute den Namen Pienza trägt.

Vor dem Brunnen saß ein bäuerlicher Arbeiter, der im Garten beschäftigt war. Frisch geschnittenes duftendes Gras lag auf dem alten Gestein. Auf meine Frage, wer heute den Palast bewohne, kam mit ruhiger Selbstverständlichkeit die jahrhundertealte Antwort: „Il conte Piccolomini."

Nach mehr als vierhundert Jahren wohnen die gentiles des pius Aeneas im Hause, das er ihnen — gentilibus suis — in Pienza, dem Corsignano seiner Eltern und Geschwister und seiner eigenen Kindheit erbaut.

# ÜBER DAS ZEICHNEN MIT FARBIGER FEDER

## BEMERKUNGEN ZU EINIGEN BLÄTTERN DES VIRGILIUS SOLIS UND ZU DEN RANDZEICHNUNGEN IM GEBETBUCH MAXIMILIANS I.

Von E. PANOFSKY

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Diese Zeilen möchten die Aufmerksamkeit auf einige bisher m. W. in ihrer Eigenart noch nicht beachtete Federzeichnungen des 16. Jahrhunderts lenken, die trotz ihrer nicht eben hervorragenden Qualität insofern von Interesse sind, als sie ein ganz eigentümliches künstlerisches Problem zu lösen versuchen, ein Problem, wie es eine andere Epoche als die „deutsche Renaissance" wohl schwerlich hätte stellen können.

Es handelt sich um eine Reihe eng zusammengehöriger Federzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts — es gibt auch in andern Sammlungen noch dergleichen —, die zumeist mit dem Monogramm des Nürnberger Meisters Virgilius Solis signiert sind; von den so bezeichneten tragen sieben das Datum 1560. Sie haben fast sämtlich allegorische oder mythologische Gestalten zum Vorwurf und sind in der präzisen und eleganten Manier gearbeitet, wie sie die spätere Generation des deutschen Cinquecento von Albrecht Dürer gelernt hatte und fast überall in ihren Federzeichnungen anwandte.

Was nun diese in Sujet und Zeichenweise ganz durchschnittlichen Blätter von allen ähnlichen Erzeugnissen der Epoche unterscheidet, ist eine naturalistische Buntfarbigkeit, die nicht, wie das sonst wohl üblich war, durch die nachträgliche Aquarellierung der zunächst mit einheitlich dunkler Feder hergestellten Zeichnung erreicht wurde, sondern dadurch, daß die Striche selbst, die Konturen sowohl als die sorgfältigen Parallellagen der Modellierung, mit verschiedenen Tuschen ausgeführt sind: Was man vom nackten Körper sieht, ist karmin- oder bräunlich-rot umrissen und durchmodelliert, die Haare braun, die Gewandung blau oder violett, die Landschaften schwärzlich und grün. Und dieser Versuch, die an und für sich nur formgebende und dekorative Linie der Federzeichnung zugleich zum Träger eines stoffbezeichnenden Farbwertes zu machen, ist ein so eigentümliches, und im Grunde so gewaltsames, stilistisches Experiment, wie es nur in einer Zeit unternommen werden konnte, deren Phantasie sich mit allzu großer Inbrunst an das Gegenständliche heftete und deren Gefühl für die spezifischen Ausdrucksbedingungen der einzelnen Kunstarten sich bis zu einem gewissen Grade getrübt hatte: man denke an die Betten und Schränke, die mit den Gebälken und Säulen der großen Steinarchitektur prunken, während umgekehrt die Rundformen des Drechslers und die Flachbänder des Schmiedes ohne weiteres vom Steinmetzen übernommen wurden.

Die in Stärke und Abstand fast gleichmäßigen Strichlagen, deren sich die Federzeichnung und der mit ihr in unmittelbarem Zusammenhang stehende Holzschnitt erst im 16. Jahrhundert zu bedienen wußte, bekunden einen ganz bestimmten und festen Stilwillen: einen konsequenten Verzicht auf die Berücksichtigung aller stofflichen Werte zugunsten eines reinen Raum- und Bewegungseindrucks. Mit Darstellungsmitteln, die in so vollkommenem Maße linear sind, kann und will der rein empfindende Künstler nur das Feste geben, die äußeren und inneren Konturen der Dinge einerseits, ihre körperliche Rundung andererseits; auch das Licht hat in diesen Darstellungen eigentlich nur insoweit eine Bedeutung, als es vermöge seiner

quantitativen Abstufungen formklärend und raumschaffend wirkt, nicht aber insoweit es durch seine qualitativen Veränderungen die stoffliche Natur der Gegenstände, auf die es fällt, den Glanz der Seide oder die Stumpfheit des Holzes, erkennen läßt.[1]) Und in noch höherem Maße als von den Materialwerten der sichtbaren Dinge muß die reine Linienkunst von ihrer Farbigkeit absehen. Denn die Farbe lebt ihr eigenes Leben, das weder von dem Lichte, das sie trifft, noch von dem Körper, der sie trägt, ausschließlich bedingt wird, und nur durch ein ihrer Natur adäquates Mittel, durch die flächige Ausbreitung und Abschattierung einer Farbmaterie, zum Ausdruck gebracht werden kann.

Darum kann sich in einem Kunstwerk die Linie sehr wohl mit der Farbe vereinigen, wenn eines wie das andere zu seinem Rechte kommt: im guten japanischen Farbholzschnitt verträgt sich die stark hervortretende, Form und Bewegung festlegende Konturlinie ausgezeichnet mit der in schönen Flächen angeordneten Farbe, weil beide Elemente ästhetisch völlig selbständig erscheinen und durch das Band eines gemeinsamen Bildungsgesetzes (denn die koloristische Komposition geht vermittels einer raffinierten Abstufung des Helligkeits- und Sättigungsgrades mit der linearen durchaus zusammen) dennoch unlöslich miteinander verbunden sind; wenn aber in den Zeichnungen des Virgilius Solis[2]) die Linie selbst eine Anweisung auf die farbige Realität des Gegenstandes zu geben versucht, so ist gerade das Umgekehrte eingetreten: während dort zwei Elemente sich in die verschiedenen Aufgaben der Darstellung teilten und trotzdem — oder vielmehr deswegen — denselben inneren Sinn haben konnten, macht sich hier ein Darstellungselement anheischig, die beiden völlig heterogenen Funktionen der räumlichen und farbigen Wiedergabe zugleich zu übernehmen, und der Erfolg ist Unzulänglichkeit und Dissonanz. Denn da die Linien, die auch die natürliche Buntheit der Gegenstände andeuten wollen, in Farbe und Intensität notwendigerweise ungleich erscheinen müssen, so vermögen sie ihre eigentliche Bestimmung lange nicht mit der Eindringlichkeit zu erfüllen, die anderen Federzeichnungen der Zeit eine so geschlossene Wirkung sichert; und da sie doch wiederum nur bloße Linien sind, die für jeden Ton nur eine einzige Nuance haben und der flächigen Natur der Farbe überhaupt nicht gerecht werden können, so vermögen sie sich auch mit der neu übernommenen Aufgabe nur sehr schlecht abzufinden.[3])

Und zu diesem zwiefachen Manko gesellt sich die Uneinheitlichkeit des ästheti-

(1) Den nur auf Kosten der Linienreinheit durchführbaren Versuch, im Holzschnitt Sammt von Seide und anderen Stoffen zu unterscheiden, hat Dürer nur in Jugendwerken und auch da nur selten unternommen (die Königsmäntel auf den Holzschnitten der Apokalypse B. 67, B. 73 und B. 74 usw.; sonst wüßte ich etwa noch die Ärmel Mariä auf der ebenfalls frühen Darstellung der „Verlobung", B. 82). Und wohl nie versucht er in einer reifen Federzeichnung das Material wiederzugeben, dessen Ausdeutung er mit Recht der anders gearteten Technik des Kupferstichs vorbehalten hat. Andere Künstler (z. B. Burgkmaier in seinen Holzschnitten zum „Weißkunig", ed. A. Schulz im „Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, Jahrg. 1888) oder vollends die späteren (wie Tobias Stimmer) waren jedoch weit weniger streng.

(2) Und seines Nachahmers, falls — was nicht ganz unwahrscheinlich ist — einige der nichtsignierten Zeichnungen von anderer Hand sein sollten.

(3) Etwas anders verhält es sich mit den einzigen Erzeugnissen, die den Solis-Zeichnungen der Tendenz nach vergleichbar sind, den ersten bunten Kupferstichen des 17. Jahrhunderts, vornehmlich des Peter Schenck: erstlich handelt es sich da hauptsächlich um figural uninteressantere Darstellungen (Blumen- und Tierstücke), vor allem aber wirkt im Kupferstich überhaupt weniger die Linie, als die Anhäufung von Linien, die — als ein relativ flächiges Gebilde — zur Farbwiedergabe erheblich geeigneter ist, als der selbstherrliche Strich der Federzeichnung.

schen Realitätsgrades, die solch eine mehrfarbige Federzeichnung als ein in sich zwiespältiges und damit nun wirklich stilwidriges Produkt erscheinen läßt: die bunten Linien müssen als zugleich konkrete und abstrakte Darstellungsfaktoren aufgefaßt werden, indem sie zu derselben Zeit als eine mittelbare und ideelle Ausdeutung der Körperlichkeit — denn in der Realität zeigt doch ein Körper weder lineare Konturen, noch tritt der Schatten als eine Konfiguration paralleler und kreuzförmiger Striche auf — und als eine unmittelbare und materielle Wiedergabe der Lokalfarbe fungieren.

* * *

Wie die Benutzung bunter Tinten mit den Stilbedingungen der klassischen Federzeichnung in Einklang gebracht werden kann, ja unter besonderen Umständen zu einer ungemein feinen und starken Wirkung zu führen vermag, lehrt uns Dürer. Bei der Ausschmückung des Maximilianischen Gebetbuches[1]) verwandte auch er, ebenso wie seine Mitarbeiter, denen ja eine möglichst strenge Anlehnung an sein Vorbild zur Pflicht gemacht war, keine schwarze Tinte, sondern eine ganze Reihe von Farben, deren Skala rote, violette und grüne Töne umfaßt. Aber dabei ist die spezifische Eigenart der Linie in keiner Weise außer acht gelassen worden. Da die einzelnen Darstellungen — zum Unterschied von den Blättern des Solis — immer nur in einer Farbe ausgeführt sind, so leidet ihre Wirkung nicht unter dem verfehlten Bestreben, die Naturfarbe der Objekte durch die Tinten der Federstriche andeuten zu wollen: die einheitlich gefärbten Zeichnungen, denen wir übrigens im 16. Jahrhundert auch sonst nicht selten begegnen, abstrahieren von dem individuellen Kolorit der Dinge ebenso wie die einheitlich schwarzen; sie wollen durch ihre Farbigkeit nur den dekorativen, nicht den darstellerischen Wert der Linie erhöhen. Diese Steigerung geschieht freilich bis zu einem gewissen Grade auf Kosten der Ausdrucksintensität, denn der Spielraum zwischen Schwarz und Weiß ist das absolut stärkste Intervall, das der menschliche Gesichtssinn kennt und gestattet daher zwischen seinen beiden Polen die größte Variierung, so daß die Schwarz-Weiß-Zeichnung die entschiedenste Begrenzung, die kräftigste und zugleich differenzierteste Modellierung, und damit den höchsten Grad von Körperlichkeit und Ausdruck erreichen kann, der einer Linienkunst überhaupt zu Gebote steht. Dieser Möglichkeit intensivster Wirkung also muß sich die in farbiger Tinte ausgeführte Federzeichnung begeben; aber daß sie in unserem Falle, wo es sich um den Randschmuck eines Druckwerkes handelt, zu diesem Verzicht sich entschloß, hat seine volle ästhetische Berechtigung, weil hier alle Eigentümlichkeiten der Buntzeichnung dem Gesamteffekt in hohem Maße zugute kommen; diese lockeren Kompositionen, in denen natürliche Gebilde und spielende Zierformen ohne jede Rücksicht auf die statische Möglichkeit aneinandergefügt sind, und die den Blick nur für einige Momente der Erholung auf sich ziehen wollen, verlangen gar nicht nach der starken Plastik und dem intensiven Ausdruck, die die schwarze Linie einer Zeichnung verleihen kann. Und vor allem ist bei unserem Gebetbuch die Farbigkeit als solche in doppelter Beziehung besonders erwünscht: einmal steht das zartere Bunt der Federstriche trefflich zwischen dem matten Weiß des Pergamentes und dem ungemein kräftigen Schwarz und Rot der dicken gotischen Lettern, deren Ernst durch den heiteren Gegensatz gemildert und zugleich betont wird, sodann treten die farbigen Linien zu diesem tiefen Schwarz in einen erheb-

(1) Ed. Karl Giehlow. Bruckmann, München 1907.

lich feineren und freieren Kontrast, als das mit schwarzer Tinte zu erreichen gewesen wäre; denn diese, im Verhältnis zur Aquarellfarbe zwar die kräftigere, hätte gegen die Druckerschwärze doch unbedingt zurückstehen müssen: gerade schwarze Striche, sogar wenn man sie durch Druck hergestellt hätte[1]), wären in unserem Fall als blaß und dünn empfunden worden, während die bunten Linien, die wegen ihrer farbigen Natur gar nicht mit dem Schwarz des Druckspiegels konkurrieren wollen, sich von vornherein jedem Intensitätsvergleich entziehen, und gerade dadurch ihrer Wirkung sicher sind.

(1) Wie die Blätter des Gebetbuches, die ja eigentlich, wie man glaubt, durch Holzschnitt vervielfältigt werden sollten, in Schwarz wirken, zeigen u. a. die Abbildungen bei Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, 2. Aufl., München 1908, Seite 277 ff.). Dort ist übrigens alles gesagt, was zu diesen Zeichnungen in ästhetischer Beziehung sonst noch zu bemerken wäre. Das Historische ist von Giehlow (im Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, Jahrg. 1899, S. 30 ff., und in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Gebetbuches) in abschließender Weise erörtert worden.

# DIE KAPELLE BEI DEN HIRZBACHER HÖFEN

Mit zwei Abb. auf einer Tafel u. drei Strichätzungen im Text

Von FRIEDRICH WOLFF

Eine Wanderung von Gelnhausen und den Südabhängen des Büdingerwaldes das Kinzigtal hinaus ins Maintal und Frankfurt entgegen ist für den, der auf der kunstgeschichtlichen Suche ist, wenig ertragreich. Gelnhausen, die Marienkirche droben, die Pfalz im Tal, das hinterläßt ein Bild, neben dem alles Spätere verblaßte und gering erschiene, auch wenn die Dörfer in der immer heller und weiter werdenden Landschaft, die Kirchen darin, die wenigen, den Vorbeikommenden für kurze Zeit aufhaltenden Fachwerkbauten nicht meist so einförmig und unbedeutend wären. Nichts findet sich mehr, das dagegen aufkäme. Die Gotteshäuser sind fast durchweg nüchterne, kahle Säle, von kaltem Licht erfüllt, die Türme beinahe ausnahmslos gekrönt von derselben welschen Haube, die Dorfanlagen an sich eintönig; und nur selten begegnet ein Stück Architektur — am ehesten noch ein Bauernhaus — das über die Grenze des 17. zum 18. Jahrhundert zurückreicht. Nichts jedenfalls, was an so köstliche Bilder erinnert, wie das herrliche Mildenberg jenseits des Mains, kein ferner Anklang an die Pracht von Amorbach, nichts, was hindeutete auf die Reichtümer, die der fernher auftauchende Odenwald in der Idylle von Michelstadt, in Fürstenau oder in Lorch zu bieten hat. Das Land bewahrt noch heute das Wesen der großen einstmaligen Heerstraße, an der nichts Bestand hatte, weil fast jede Generation den Feind vorüberziehen sah. Kaum, daß einmal ein edleres Epitaph aus Buntsandstein an der Kirchenwand Freude macht, von reicheren Denkmälern der Renaissance oder gar der Gotik ganz zu schweigen.

Doppelt froh macht da ein unvermittelter Fund. An sich nicht überwältigend, verdient er doch aus seiner Verborgenheit hervorgeholt zu werden. Denn so reich sind wir in Deutschland trotz allem nicht an Werken romanischer Architektur, daß wir auch nur eines in so fast völliger Vergessenheit lassen dürften, auch wenn sie nicht neben dem Besten ihren Platz verlangen können.

Von Hanau nordwärts führt die Bahnlinie nach Friedberg. Kurz ehe sie die oberhessische Grenze erreicht, passiert sie den kleinen Ort Ostheim, von dem die Straße über den Höhenrücken ostwärts nach Marköbel führt. Es ist alter geschichtlicher Boden. In Römerzeiten bedeutete dieser Flecken einen wichtigen Punkt im Verteidigungssystem, denn er steht an der Stelle eines ansehnlichen Kastells auf dem Zuge des Limes, der hier gegen Süden über Rückingen nach Groß-Krotzenburg hinabstrich, wo der Übergang über den Main abermals durch Befestigungen geschützt war. Die Anlage des alten Kastrums ist noch heute in der Ortschaft Marköbel erkennbar, jeder Spatenstich fast bringt die Grundmauern der Umwallung, der Wachttürme in ihren Ecken und allerlei Vergrabenes und Versunkenes in Äckern und Gärten zum Vorschein. Wo die Straße von Ostheim oben auf der Höhe sich zu senken beginnt, sind wir am Ort.

Die Siedelung, die hier steht, eine regellose Gruppe von nüchternen Häusern größerer und kleinerer Bauern, trägt den alten Namen der Hirzbacher Höfe und ist heute nach Marköbel eingemeindet. Ihr Name begegnet früh. Eine Stiftungsurkunde Adalberts von Mainz für die Mainzer Brüder von St. Martin nennt sie schon im Jahre 1128: „Hec sunt que a fratibus collata sunt in refectionem: Hirzbach decem solidos.“[1]) 107 Jahre später, im Jahre 1235, kehrt es in der Erwähnung

(1) Gudenus, Codex diplomaticus, Tom. C., S. 78; Böhmer-Will, Mainzer Regesten, Adelbert C, 204; Publikationen aus den kgl. preuß. Staatsarchiven; Reimer, Hess. Urkundenbuch, Bd. C, S. 47f., 27.

eines Henricus de Hyrcbac wieder, der unter den Zeugen einer Urkunde des Klosters S. Viktor zu Mainz erscheint.[1]) Am 18. Mai 1252 überläßt das Kloster S. Viktor dann „bona nostra in Hircisbach" gegen einen Zins den Antonitern von Roßdorf.[2])

Man würde der Häusergruppe keine Beachtung weiter schenken, wenn nicht im Hindurchschreiten zuletzt noch ein ziemlich hoher, abseits der Straße stehender, dunkler Steinklotz auffiele, eine Art besonders wuchtiger Scheuer. Dem Näherkommenden zeigt sie sich immer merkwürdiger, man erkennt spitzbogige Fenster, zugemauerte Türen, tiefe Kellerhälse, bis plötzlich beim Einbiegen um die Nordostecke die große Überraschung kommt: man steht vor einem stattlich-weiten Torbogen in der Ostwand, der noch überdies im Glanze starker Farben der vollständigen alten Bemalung im hellen Lichte eines Frühjahrsnachmittags leuchtet. Man hält es zuerst nicht für möglich und weiß nicht, was seltsamer ist, die Unvermitteltheit, mit der all dies inmitten der gleichgültigen Häuser ringsum auftaucht oder das Bild der wüsten Zerstörung, in der dieses Denkmal sich befinden kann.

Das Schlimmste daran ist wohl, daß es sich hier nicht um alte Sünden handelt, sondern daß dies alles vergessen — unbeachtete Erwähnungen in der Literatur zählen nicht mit — noch vor wenigen Jahren verhältnismäßig gut erhalten stand. Jene Erwähnungen bei Dehn-Rotfelser und Otte haben nicht vermocht, die Aufmerksamkeit irgendwie darauf zu lenken. Was fehlt, ist abgebrochen worden, als man die Straße baute und Feldsteine brauchte!

Die wüste Scheune des Bauers Schneider im Gehöft Nr. 7 ist die alte, in ihrem Vorhandensein urkundlich bis ins 13. Jahrhundert nachweisbare Kapelle der ehemals selbständigen Gemeinde Hirzbach.

Zwei Jahre nach der Zinsübertragung an die Antoniter von Roßdorf von 1252, am 10. Oktober 1254, geschieht der „capella in Hirzbach" zum ersten Male Erwähnung. Reinhard, der erste in der Reihe der Herren von Hanau, der Sohn Reinhards III. von Dorfelden-Hagenowe,[3]) schenkt sie den Antonitern, die also immer mehr hier im Westen ihrer südlich von Ostheim gelegenen Stammbesitzungen Fuß fassen.[4])

Daß die Hirzbacher auch sonst noch immer mehr in geistlichen Besitz kamen, bezeugt eine Urkunde, nach der am 1. Mai 1255 Ulrich von Münzenberg „Willehelmus miles ac fidelis noster de Heldeberge" erlaubt, „quendam mansum situm in Hirzbach" an das Kloster Ilbenstadt zu verkaufen.[5]) Einen Gütertausch zwischen den Antonitern und dem Kloster Altomünster, in dem der „Hirzberger Weg" genannt ist, bestätigt endlich noch ein Dokument vom 12. November 1278.[6])

Das früheste Datum der Erwähnung, die Mitte des 13. Jahrhunderts, bedeutet

(1) Reimer, a. a. O. S. 147 f., 191.

(2) Reimer, a. a. O. S. 205, 279.

(3) Reinhard I. von Hanau, gestorben 1281, begraben im Kloster Arnsburg; vgl. Zimmermann, Hanau Stadt und Land, Hanau 1903, S. 87.

(4) Reimer, a. a. O. S. 205, 279.

(5) Reimer, a. a. O. S. 224, 306.

(6) Reimer, a. a. O. S. 406, 567. — Sofern hier nicht Hirzberg bei Gelnhausen gemeint ist. — Von Dokumenten des 14. Jahrhunderts sind noch zwei von mittelbarer Bedeutung: Das necrologium des Klosters Padenhausen, das unter seinen Besitztümern auch Liegenschaften in Hirzbach nennt, Reimer, Bd. III, S. 405, 361, und eine Urkunde vom 26. Oktober 1365, die als Kaplan von Hirzbach den Bruder Gitzhard, den Kellner zu Roßdorf benennt, Reimer, Bd. III, S. 562, 508.

aber selbstverständlich keinerlei Hinweis auf die Erbauungszeit. Die Kapelle, die Reinhard I. von Hanau verschenkte, war ein damals wohl schon 200 Jahre alter Bau, den man zwar nicht stilkritisch, aber eben durch die zahlreichen, immer wieder nach Mainz hinweisenden Urkunden in den Kulturkreis der rheinischen Erzdiözese einbeziehen darf.

Löst man aus späteren Veränderungen, deren Spuren die Kapelle trägt, ihr altes Bild heraus, so bestand sie aus einem Schiff, das für die Andacht weniger Bauern stattlich genug war; ein vierschrötiger Raum, dessen Länge nur wenig mehr als das Anderthalbfache der Breite betrug. Er wirkt heute besonders breit, anders als früher, da das Altarhaus, das nur wenig einsprang, die Achse bis zum Zweieinhalbfachen der Breite verlängerte. Dieses Altarhaus ist heute verloren, es schien dem Besitzer nutzlos, als er es im Jahre 1905 oder 06 — selbst das ist ihm nicht mehr recht erinnerlich — abbrechen ließ, als der Ort die neue Straße bekam. Nur soviel ist noch erfahrbar und aus den Fundamenten zu erkennen, daß das Altar-

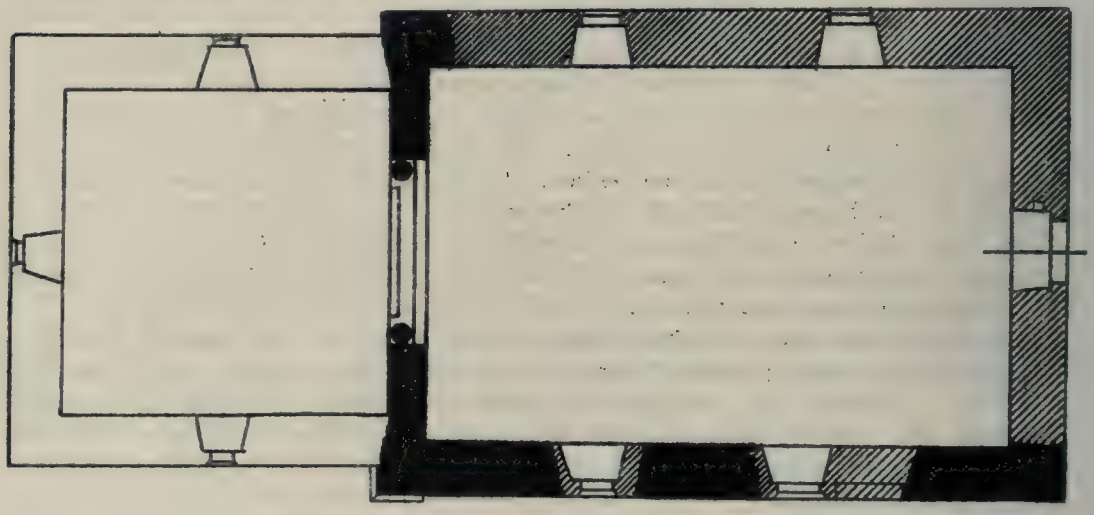


Abb. 1. Grundriß.

haus ein im Größenverhältnis zum Schiff stattlicher quadratischer Chorraum war, zu dem zwei Stufen emporführten und der dem Eintretenden ein ganz anderes, weitaus gesteigertes Raumgefühl gegeben haben muß, als das allein zurückgebliebene Schiff es heute vermag.

Die genau quadratische Anlage des Altarhauses ist der wichtigste Beweis der frühen Entstehung.

Das Mauerwerk der alten Wände, soweit sie erhalten sind, besteht im Innern aus Bruch- und Feldsteinen, die etwa wie opus spicatum mit Abgleichschichten verlegt und vergossen sind, so daß die Wände zwar nicht völlig glatt waren, aber dem Raum doch das Wesen einer gewissen Wohnlichkeit und sorglicher Bearbeitung geben konnten. Außen ist Bruchstein in horizontaler Schichtung als Verblendung verwendet. Noch sind Spuren von altem, starkem Putz vorhanden, der nur an den Eckquadern lisenenartige Streifen freiließ, so daß auch von außen der ganze Bau einen geglätteten und gepflegten Eindruck gemacht haben muß. Allerdings kommen als solche älteste Teile der Kapelle heute nur noch die Nord- und die Ostmauer des Schiffes in Betracht.

In dieser nun haftet, freilich schon im Zustand schlimmster Verwahrlosung und Brüchigkeit, als ich ihn auffand, was das Glanzstück des Baues, der Triumphbogen. Die Profanierung der Kapelle liegt Jahrhunderte zurück, trotzdem war ihm in all der Zeit nichts Ernstliches geschehen. Erst jetzt nach dem Abbruch des Chores ist er dem Ruin verfallen, ist seit Jahren Wind und Wetter ausgesetzt und in seinem Gefüge so gelockert, daß ich die nur noch lose in ihrem Zusammenhange stehenden Säulen aus ihrer Stelle hätte drehen können!

Diese Säulen stehen frei vor den beiden Pfeilern, jede von ihnen stützt eine aus den Pfeilern hervortretende Kämpferplatte — aus Platte und Wulst bestehend —, auf denen der Rundbogen ruht. Er besteht aus zwei in Abstand voneinander laufenden, aus einzelnen Bindesteinen verbundenen Bogenstücken; was sie einfaßten, die die Bogenlaibung ausfüllenden Zickzacksteine, sind verloren.

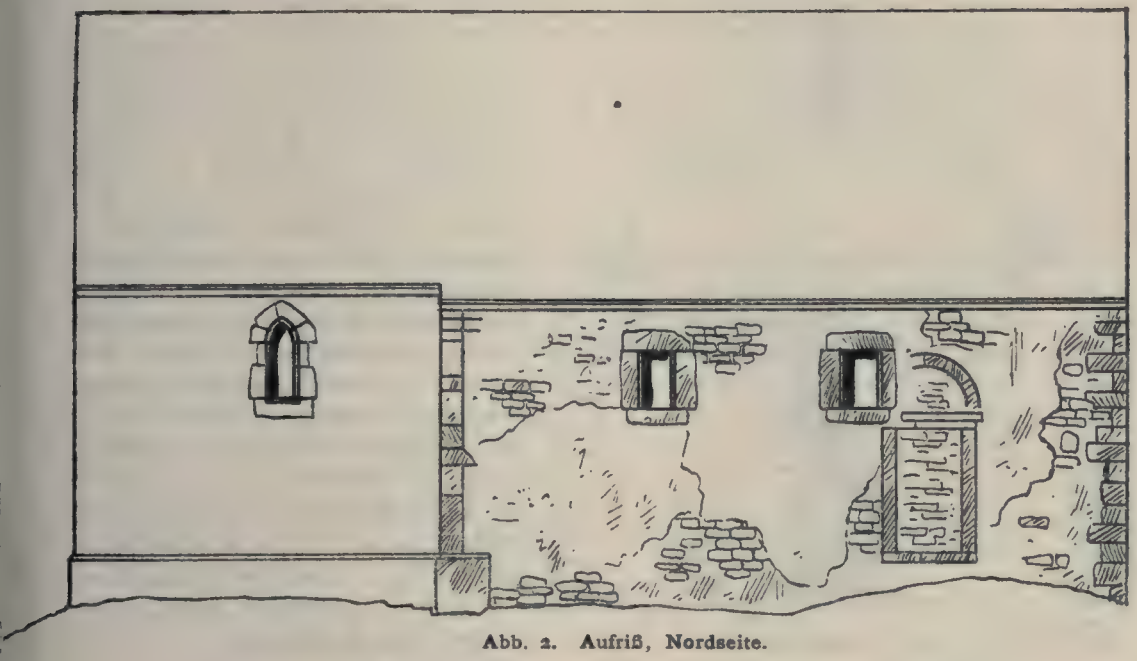


Abb. 2. Aufriß, Nordseite.

Die Säulen, im Verhältnis zur Weite und Höhe des Bogens graziös, stehen auf hohen Basen, sind rundum stark kanneliert und tragen nicht sehr hohe, aber sehr kräftige Würfelkapitelle. Von der Kannelierung zu ihnen hin verjüngen sich die Schäfte kegelstumpfförmig. Die Stege der Kannelierung treten aus den Flächen der Säulen hervor. An der Hauptschauseite, das heißt vom Kapellenschiff her gesehen, sind die Kannelierungen mit bogenfries- und rautenförmigen Bandornamenten bedeckt, die südliche Säule vor dem südlichen Pfeiler trägt außerdem am unteren Teil des Schaftes übereinander zwei Reihen von rechteckigen Feldern mit Diagonalen. Ihre Basis besteht aus einer Trommel mit starkem oberen und unteren Wulstrand. Die der nördlichen dagegen ist zweiteilig, das untere Stück etwas konisch, mit zwei flachen umlaufenden Bogenfriesen übereinander und oben mit einem starken Wulst abschließend. Das obere, mit dem Säulenschaft verbundene Stück der Basis besteht aus einem breiten, glatten Stück und dickem Wulst. Die Kämpferplatte trägt, umschlossen von einem unten stärkeren, oben schmäleren Rahmen einen graziösen

Bogenfries auf vertieftem Grund, der Kämpferwulst mit abgerundeten Ecken einen derben, starken Zahnschnitt. Nach dem Schiff zu tritt der Kämpfer weit über das Kapitäl hinaus und ist auf der Unterseite kassettenartig gemustert.

All dieser plastische Schmuck ist nur bescheiden. Über die rein architektonische Form geht er nirgends hinaus, Blatt wie Tierfigur treten nicht auf. Das ging über die Maße dieser doch nur untergeordneten Kapelle und ihres Erbauers wie des schmückenden Künstlers. Immerhin ist auch dieser aufgewendete Schmuck interessant genug. Denn er zeigt die Züge des romanischen Geschmacks doch auch sehr deutlich. Einmal in der trotz aller Bescheidenheit sich kundgebenden Freude am Mannigfaltigen, das nicht nach Symmetrie fragt, wie in der Behandlung der beiden Säulen, die selbst im Bau, nicht nur im Ornament verschieden sind. Dann aber darin, daß er die Wirkung des schönen festlichen Frontbogens ohne viel Aufwand auf ein Feld hinüberspielt, das wohlfeiler ist als prunkvoller, plastischer Schmuck und doch im Rahmen dieses kleinen Hauses vielleicht nicht weniger eindrucksvoll und prächtig: auf die Wirkung reicher Ausmalung. Über alle Teile des Triumphbogens ist sie verteilt. Spuren an den Wänden lassen darauf schließen, daß sie im ursprünglichen Zustand alle Wände der Kapelle gleichmäßig überzog: den Bogen aber sehen wir noch heute fast in alter Pracht vor uns, in seinem einstigen festlichen Gewand. Freilich hat der Glanz der Farben an manchen Stellen gelitten. Vielleicht in den Jahren, seit er für die Einflüsse der Witterung freiliegt, mehr als in all den Jahren vorher, da er trotz der Profanierung der Kapelle geschützt stand. Aber in den Hauptfarbwerten ist er überall noch deutlich erkennbar.

Abb. 3. Aufriß, Westseite.

Ein starkes Rot ließ den großen in seiner Vorderansicht und Hauptschauseite aufleuchten. Die Läufer der Laibung aber, die die Zahnsteine hielten, waren intensiv grün. Schon darin liegt die ganze Beherztheit im Umgehen mit frischen, lebhaften Farben. Die Bindesteine wieder, die die beiden Bogen verbanden, saßen rot dazwischen. Die Kämpferplatte beginnt dann mit neuen Kontrasten, die das völlig selbständige Glied von Bogen und Kapitell loslösen. Die Platte selbst ist gelb mit roten Füllungen gewesen, der Grund des Wulstes rot, die Zähne des Schnittes schwarz.

Die Füllungen der im übrigen gelb gestrichenen Kapitelle sind wechselnd schwarz und rot, die Kannelierungen der gelben Säulenschäfte im Wechsel schwarz und rot. Überall sind die Farben in zwei Schichten angetragen: so gelb und schwarz auf rot, und rot auf gelb.

Die vielgestaltige Baugeschichte der Kapelle spricht sich dann auch in den untergeordneteren Teilen, in Tür und Fenster aus. Ursprünglich führte eine rund-

bogige, später stark veränderte Tür nur durch die Nordwand ins Innere; sie ist heute vermauert, ihre Rahmensteine aber bis auf einen Halbbogen sind noch vorhanden. Wahrscheinlich ist sie im 15. Jahrhundert geschlossen worden, als sich überhaupt vieles in der Kirche veränderte. Die kleinen romanischen Fenster in der Nord-, Ost- und Südwand des Altarhauses sind wohl damals durch die Spitzbogenfenster ersetzt worden, die er zuletzt noch hatte. Der ganze Zustand der Kapelle muß damals aber schlecht gewesen sein, denn es war notwendig, die Süd- und Westseite so gut wie ganz neu aufzumauern. Es geschah das wieder in Bruchstein, aber in weit geringerer Arbeit, als sie die alten romanischen Nord- und Ostwände zeigen. Das spätere Mauerwerk ist bei weitem geringer. Aus dieser Bauzeit des 15. Jahrhunderts stammt auch die kleine, spitzbogige Pforte in der Westfront, über der ganz dicht und aus der Achse gerückt ein schmales Fensterchen sitzt. Der Dachstuhl vollends reicht nicht über das 18. Jahrhundert zurück, gehört also einer Zeit an, in der die Kapelle schon 200 Jahre lang profaniert war.

Für den Gebrauch als Lagerraum bekam sie zur selben Zeit auch zunächst einen Balkenkeller und glattwandige Kellerfenster, im vorigen Jahrhundert dann wurden die zwei heute noch vorhandenen Keller mit Backstein gewölbt und erhielten je einen rundbogigen Eingang. Es bleibt schließlich noch auf ein steinernes Wandtabernakel hinzuweisen, das, als ich die Kapelle vorfand, auf einem Schutthaufen lag, der vom Abbruch des Altarhauses stammte. Sein Besitzer hatte noch nicht herausgefunden, auf welche besondere Weise er es vernichten solle. Die hübsche Zinnenbekrönung und das zackige, frisch gezeichnete frühgotische Löwenzahnblatt in den Zwickeln über der spitzbogigen Nische läßt daran glauben, daß die Kapelle manches wertvollere Inventarstück besessen haben mag. Auf meinen Hinweis an den Vorstand des Museums des Hanauer Geschichtsvereins ist das Tabernakel in dessen Besitz gekommen.

# REZENSIONEN

## GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER ZEICHENLEHRER, Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz. Im Auftrage obiger Gesellschaft herausgegeben. St. Gallen 1914.

Der Gedanke, in einem populären Handbuch die Entwicklung der bildenden Künste in der Schweiz von den Anfängen bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts (mit Ausschluß der lebenden Künstler) darstellen zu wollen, darf begrüßt werden, so schwer auch das Bekenntnis wird, daß so viele von ihren Gebieten noch brach liegen und einer gründlichen Bearbeitung harren, daß seine erschöpfende Darstellung deshalb rein unmöglich ist. Die verschiedenen Verfasser, welche sich in die Aufgabe der Bearbeitung teilten, sind sich dieses ungeheuer erschwerenden Umstandes vollkommen bewußt gewesen, und haben auch nicht mehr geben wollen, als sich auf Grund der vorhandenen Schweizer Literatur geben ließ. Das Buch wendet sich deshalb auch nicht an die Gelehrten, sondern es gibt sich richtigerweise als Heimatkunde aus, und der Nachdruck liegt hauptsächlich auf den durchweg guten und in der Mehrzahl auch gut gewählten Abbildungen. Und gerade darin, daß es sich an die Schulen und an weitere Kreise überhaupt wendet, liegt eine lobenswerte Absicht; denn die Unkenntnis der schweizerischen Kunstdenkmäler ist trotz verdienstvoller Zeitschriften noch erschreckend groß im Lande selbst. Fast alle Gebiete künstlerischen Schaffens in diesem Buche sind berührt und durch Abbildungen vertreten, und einige Denkmäler erscheinen zum erstenmal in übersichtlicher Darstellung.

Es ist aber für einen Fachmann sehr schwierig, zum Text Stellung zu nehmen, der in bezug auf das Material erschöpfend sein will und dabei zu statistisch ausfällt, während selbst für weitere Kreise eine Charakterisierung der Künstler nutzbringender wäre als so ungeheuer viel Nachschlage- und Tatsachenstoff. Die geistigen Strömungen und nicht die äußerlichen Tatsachen machen die Geschichte d. h. die Entwicklung der menschlichen Kultur aus. Weshalb ist für die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, d. h. für Konrad Witz, Hans Holbein und Niklaus Manuel die „Altdeutsche Malerei" von Ernst Heidrich nicht benützt worden? Auch in weiteren Kreisen sind die Gemälde des Konrad Witz im Basler-Museum so bekannt, daß sie unbedingt hätten erwähnt werden müssen. Wenn nun Unterzeichneter noch einige Aussetzungen beifügt, so geschieht dies nicht, weil er die Mühe und die geleistete Arbeit der Verfasser und am allerwenigsten die Absicht des Unternehmens verkennt, sondern weil er das Buch bei einer eventuellen 2. Auflage gern von einer Reihe störender Irrtümer befreit wissen möchte. Denn dem Laien ist man ebenso strenge Wahrheit schuldig wie den Gelehrten, und vielleicht noch mehr, weil jener nicht in der Lage ist, die Angaben des Buches von sich aus zu berichtigen. Die Ableitung der frühchristlichen Basilika aus der römischen, forensischen ist schon längst aufgegeben, und die Forschungen Wulffs und Strzygowskis sind hier unbedingt zu benützen. Im Orient und nicht in Byzanz ist auch der Ursprung der Zentralbauten zu suchen. Bei Anlaß des Wandschmucks karolingischer Kirchen hätte auch der noch in Resten erhaltene des Fraumünsters im Landesmuseum in Zürich Erwähnung finden sollen. Die Choranlage von Payerne ist keine Andeutung, die Seitenschiffe um den Chor herumzuführen und darf deshalb auch nicht mit dem Grundriß des Basler Münsters in Parallele gesetzt werden. Die Unregelmäßigkeit der Anlage des Churer-Doms beruht einzig in der gebrochenen Achse. Wenn die „realistischen" Bilder des 15. Jahrhunderts unangenehm wirken, so liegt dies eben am provinziellen Unvermögen der Maler und nicht an einer allgemeinen Dekadenz!! Mit dem Namen „Praeraphaeliten" werden bekanntlich nicht die italienischen Maler des 15. Jahrhunderts sondern ihre englischen Nachahmer im 19. bezeichnet. Mit mehr Sorgfalt hätte bei der Anführung der Namen der Campionesen (p. 267) die Verwechslung von Vor- und Zuname vermieden werden können. Es sollte heißen: Guiniforte Solari, Pietro Antonis Solari, Christoforo Solari, Nicolo Corti, Tommaso Rodari, Francesco Silva. Wie aus dem Holbein-Band der „Klassiker der Kunst" hervorgeht, befindet sich kein Holbein in Winterthur. Bei den Bezeichnungen von einzelnen Abbildungen, z. B. von römischen Friesstücken und von Glasgemälden des 16. Jahrhunderts (die Quellenangabe für die benutzte Photographie genügt nicht), vermisst man die Angabe des Standortes, bei modernen Bauten die des Architekten. Die mittelalterliche Wandmalerei hätte aus der großen Photographien-Sammlung der Erhaltungs-Gesellschaft anschaulicher dargestellt werden können, denn die Zeichnungen Jäklins nach den Fresken in St. Georg bei Rhäzüns dürfen nicht mehr als Dokumente gewertet werden. Warum ist die Sammlung von Photographien nach Tessiner Wandmalereien nicht

benützt worden? Auch für die Details der Gallenpforte am Basler Münster gibt es Photographien, so daß der Holzschnitt aus Rahns Kunstgeschichte entbehrlich wird. Statt 3 Miniaturen aus Engelberg sollten auch andere Sammlungen, z. B. St. Gallen berücksichtigt werden. Solaris Sforza-Grab in der Certosa und A. Solaris Madonna in der Brera in Mailand gehören nicht in diesen Zusammenhang, und bei Luini hätte doch eines der Freskobilder in Lugano abgebildet werden sollen. Statt von Holbein drei Gemälde zu bringen, hätte auch seine Zeichenkunst vertreten sein müssen, um so mehr als ja seine Scheibenrisse so ganz in typisch schweizerischen Kulturvoraussetzungen wurzeln. Warum ist Salomon Gessner durch keine einzige Radierung vertreten? Die Darstellung der Kunst im 19. Jahrhundert zeigt sich doch viel zu sehr von den Angaben des schweizerischen Künstlerlexikons abhängig, abgesehen davon, das jene in vielen Fällen von neuerer Literatur überholt sind; dazu hätte nicht nur diese, die z. B. im Register angeführt ist, sorgfältiger benützt, sondern auch das Allgemeine Lexikon von Thieme und Becker herangezogen werden sollen. Dieses Literaturverzeichnis ist gewiß recht verdankenswert, nur gewahrt man auch hier einige Lücken, so z. B. Emil Majors Studie über Urs Graf; mit Benutzung der Büchlein über Basel, von Emil Major und von Martin Wackernagel, letzteres mit Literaturverzeichnis, hätten sich die Verfasser ihre Arbeit erleichtert und störende Lücken und Irrtümer vermieden. Unterzeichneter glaubt sich zu diesen Aussetzungen um so eher berechtigt, als sich die Vorrede auf die Mitwirkung von Fachgelehrten beruft; diese haben allerdings bis auf ganz wenige die Verfassung einzelner Abschnitte abgelehnt; sind ihnen aber auch die einzelnen Abschnitte zur Begutachtung unterbreitet worden? Es wäre dies nur zum Besten des Buches gewesen. Konrad Escher.

## OTTO ZIELER, Potsdam. Ein Stadtbild des 18. Jahrhunderts. Bd. I, Stadtarchitektur. Berlin 1913, Verlag von Weise & Co. 20 S. Text u. ca. 200 Abb.

Den Publikationen, die von dem seit dem letzten Jahrzehnt lebhaft gesteigerten Interesse für die Architektur der Stadt Potsdam Zeugnis ablegen, schließt sich diese neue Veröffentlichung in erfreulicher Weise an. Der Band umfaßt ausschließlich die bürgerliche Wohnhausarchitektur und die verwandte Nutzarchitektur der militärischen und Zivilbehörden, während die allbekannte Schloß- und Parkarchitektur in einem zweiten Bande für sich behandelt werden soll. Die für den Architekten interessanteste Seite der Potsdamer Stadtanlage, die Geschlossenheit der Straßenzüge, die Einheitlichkeit der Hausfronten wird in dem einleitenden Text eingehend erörtert; die Pläne der Stadterweiterungen unter Friedrich Wilhelm I. 1721 und 1733—37 (Gayette und Berger, das holländische Viertel 1737—42 von Boumann) werden besprochen; Schnitte der Hauptstraßenzüge mit Baumalleen und Fahrdämmen (am Kanal, Linden-, Breitestraße usw.), Aufrisse und Grundrisse der schlichten, zu Blockfronten zusammengefaßten drei- und fünfachsigen Häuser mit durchgehenden Stockwerkteilungen und Dachabschlüssen kommen den Ausführungen zur Hilfe. Alle an modernen Stadtgründungen, Wohnkolonien usw. Interessierte, besonders Norddeutschlands, werden darin Anregungen finden. Die Ausbildung des eigentlichen Potsdamer Rokoko durch die Bautätigkeit Friedrichs des Großen, die Tätigkeit Knobelsdorfs auf dem Gebiete des städtischen Wohnhauses, weiterhin Gontards, Ungers, Krügers und ihrer Schule gibt dann jenes Bild unerschöpflichen Reichtums im einzelnen bei der strengen Geschlossenheit der Gesamtschöpfung, über das selbst der Kenner Potsdams beim Durchsehen dieses Werkes wieder von neuem überrascht ist. Die vielfach ganzseitigen Abbildungen in Autotypie, unter denen auch eine Reihe der prächtigen neuen Aufnahmen der Meßbildanstalt verwendet werden konnten, werden durch ein knappes Dutzend klarer geometrischer Aufnahmen (darunter ein Profil der breiten Brücke) bereichert. Das verdienstliche Werk, das dem modernen Architekten und Städtebauer in manchen aktuellen Fragen von Nutzen sein wird, bildet eine würdige Ergänzung zu den die historische Seite behandelnden Forschungen Kanias. Dr. Hermann Schmitz (Berlin).

## ARTUR WEESE, Die Bamberger Domskulpturen, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Zweite Aufl. Heitz, Straßburg 1914, Stud. zur deutsch. Kunstgeschichte, Heft 10.

Diese zweite, gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage, die 17 Jahre nach der ersten erscheint, ist ein Dokument einer seltenen wissenschaftlichen Selbstlosigkeit. Denn was für viele Leser wohl nur die neue Auflage eines älteren Buches sein wird, zu ihrer Bequemlichkeit nun vermehrt um die inzwischen hinzugewonnenen Erkenntnisse, das hat in Wirklichkeit gewiß mehr

Arbeit, mehr charaktervolle Selbstkritik erfordert, als manches neue Werk. Dafür trägt dieses Buch aber auch, in seiner neuen Gestalt noch mehr als in der alten, das Gepräge einer Persönlichkeit, — und das will heute, da auch in die Kunstwissenschaft die dutzendmäßige Bücherfabrikation bereits eingerissen ist, viel heißen.

Die Bereicherung, die das Buch in der neuen Auflage erfahren hat, bezieht sich zunächst auf das kunstgeschichtliche Material. Man erhält einen umfassenden Überblick über die Werke, die zu dem Thema in irgendeiner Beziehung stehen, und hätte oft nur gewünscht, daß der Verfasser sich nicht mit der bloßen Aufzählung dieses Vergleichsmaterials begnügt, sondern die Vergleiche wirklich durchgeführt hätte. Ein Beispiel für viele: die Verkündigungsgruppe im Museum zu Toulouse wird der am Bamberger Georgenchor nur gegenübergestellt (S. 166 ff.), es wird Ähnlichkeit und Unterschied zwischen beiden behauptet, worin diese aber bestehen, kaum angedeutet. Ein ausführlicher Vergleich hätte hier über den Stil beider Werke die wertvollsten Aufschlüsse gegeben.

Wesentlicher als diese äußere Bereicherung an Material ist eine innere: die Darstellung hat gegenüber der ersten Auflage fast durchweg eine Vertiefung erfahren, sowohl in der Untersuchung der historischen Probleme wie in der Stilanalyse der einzelnen Werke. So ist, was früher in vielen Teilen nur Andeutung und Umrißzeichnung war, nun zu einem abgeschlossenen und lebensvollen Bild geworden.[1])

Vergegenwärtigen wir uns zunächst noch einmal die tatsächlichen Ergebnisse des Werkes:

Die plastische Ausschmückung des in der zusammenhängenden Bauperiode 1185—1237 entstandenen Bamberger Domes beginnt mit den Reliefs am Georgenchor. Für die Frage nach der Herkunft ihres Stiles ergibt die Übersicht über die gleichzeitige deutsche Plastik so gut wie nichts, sondern ihr Stil weist, von einigen byzantinischen Elementen abgesehen, nach Frankreich und hat am meisten Beziehung zu den Skulpturen im Kreuzgang von Ste-Etienne zu Toulouse. Der Verfasser betont aber mit Recht, daß es sich hier nicht um Schulzusammenhang, sondern um „Typenwanderung" handelt. Unklar bleibt die Stellung des Marienreliefs im Tympanon des nördlichen Ostportals. Der Verfasser erklärt es für eine Werkstattarbeit, datiert es aber in die Jahre 1200—1203. (Die Angaben sind widerspruchsvoll: Seite 78 wird die Heiligsprechung der Kaiserin Kunigunde auf das Jahr 1201 angesetzt und wird zweifelhaft gelassen, ob es sich bei dem knieenden Bischof um Thiemo oder Ekbert handelt, Seite 196 dagegen lautet das Datum 1200 und als der Bischof wird mit Bestimmtheit Thiemo bezeichnet.) Jedenfalls, da die Reliefs des Georgenchors in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts datiert werden, ist dieses Relief nach seiner Datierung, aber auch nach seinem Stil, wohl eher als eine frühe Arbeit des Meisters denn als eine Werkstattarbeit anzusehen.

Wenige Jahrzehnte später entstanden die Werke des „Meisters der Heimsuchung". Der Verfasser lehnt mit Recht jede innere Beziehung zwischen ihm und dem älteren „Meister des Georgenchors" ab. Auch sein Stil weist nach Frankreich, aber viel enger als der ältere Meister mit Toulouse ist dieser mit der Plastik von Reims verbunden. Es ist eine wertvolle Bereicherung der neuen Auflage, wie der Verfasser die Reimser Plastik analysiert, in ihr, im Anschluß an Voege, verschiedene Gruppen sondert und so ein anschauliches Bild der verschiedenartigen Elemente gibt, die der Bamberger Meister — sicherlich durch direkte Anschauung — der Reimser Plastik entnommen hat. Die Datierung dieser Werke setzt der Verfasser jetzt um 1260 an, während die erste Auflage (S. 125) die achtziger Jahre als frühesten Termin — viel zu spät — angegeben hatte. Ebenfalls im Gegensatz zur ersten Auflage, und durchaus mit Recht, behauptet der Verfasser, daß der Bamberger Meister seiner ganzen, von den Reimser Werken trotz aller Ähnlichkeit so abweichenden Art nach nur ein Deutscher sein könne. Die schönen Worte, die er bei diesem Anlaß (S. 321) über die sekundäre Bedeutung der Nationalität in der Kunst sagt, sind in unseren Tagen besonders beherzigenswert.

Diese historischen Ergebnisse sind ja zum größten Teil bereits mit der ersten Auflage allgemein angenommen worden. So interessiert uns heute mehr die Frage nach der allgemeinen kunstwissenschaftlichen Bedeutung dieses Buches. Und da erscheint es uns als ein charakteristisches Beispiel für das Stadium des Überganges, in dem sich die Kunstwissenschaft heute noch befindet, des Überganges von deskriptiv-historischer zu systematisch-autonomer Wissenschaft. Stilerkenntnis und Stilverständnis, mit diesen beiden Begriffen kann man wohl Ausgangs- und Endpunkt jenes Übergangsweges bezeichnen. Proben einer glänzenden Stilerkenntnis, meisterhafte Stilbe-

(1) Gern hätte man auf eine dritte „Bereicherung" verzichtet, auf die Polemik, die das ganze Buch durchwuchert. So sehr sie oft Recht haben mag, sie stört die Darstellung und trägt zur wissenschaftlichen Erkenntnis nichts bei.

schreibungen finden sich in dem Buche in großer Anzahl. Aber sie geben uns wohl ein anschauliches Bild von der äußeren Erscheinungsweise der Stile, fragen wir aber nach ihrer Bedeutung, nach dem, was die äußeren Formen von innerem Sein zum Ausdruck bringen, so bleiben wir, von einzelnen Andeutungen abgesehen, ohne Antwort.

Was diesem tieferen Verständnis im Wege steht, das ist eine Anschauungsweise, die im wesentlichen noch naturalistisch und klassizistisch orientiert ist. So sehr der Verfasser selbst „naturalistische Kunstprinzipien" ablehnt, so sehr er — ein deutliches Zeichen jenes Überganges — unter diesem Gesichtspunkt Korrekturen gegen die erste Auflage vornimmt, die Anschauungsweise selbst ist geblieben: er spricht von „anatomischer Unkenntnis" (S. 67) (als ob der „Meister des Georgenchores" nicht genau so gut wie wir gewußt hat, daß man die Wirbelsäule nicht völlig überdrehen kann), von „verzerrter Körperbildung" (S. 75) und ebenso wird die Art der Gewandbildung als „stilisiertes Ornament" (S. 66), als „schematisch ausgeklügelte Formen in der Fältelung" (S. 74, in der ersten Auflage S. 32 hieß es sogar „Künstelei") aufgefaßt, es wird bei den Reliefs des Georgenchors in der Beziehung der Gewandbildung zu den Köpfen ein „Dualismus zwischen Manier und Wahrheit" (S. 164) konstatiert, der auf einen Gegensatz zwischen „Lebensverneinung und Lebensbejahung" (S. 76) zurückgeführt wird, — diese letztere Konsequenz erweist schon das künstlerisch Unmögliche jenes „Dualismus", Gewand- und Gesichtsbildung sind hier in Wirklichkeit Ausdruck für die gleiche Art seelischen Lebens. Es ist bezeichnend, daß der Verfasser in den meisten Fällen mehr negative als positive Ausdrücke zur Charakterisierung gebraucht. Wie der Verfasser selbst das Schwankende seiner Auffassung empfindet, zeigen am besten folgende Worte über den Gewandstil des Georgenchormeisters (S. 157): „Statt der Harmonie und der natürlichen Anschauung grinst uns das Gespenst des Widersinns entgegen, das jeden Versuch abweist, diesen Anlauf weiterzudenken. Die Phantasie kann nicht Leben schaffen in diesem Wirrwarr, der absurd scheint und doch System hat. Der mittelalterliche Geist wendet sich an andere Organe unseres Kunstempfindens, als der klassische. Es ist nicht leicht, ihn zu verstehen." Wer in diesen Werken „Harmonie und natürliche Anschauung" gar nicht erst erwartet, dem werden sie auch nicht widersinnig erscheinen. Aber es ist eben doch die naturalistisch-klassizistische Anschauung, die hier dem Verfasser im Wege steht. Aus ihr heraus wird z. B. auch die der klassischen entgegengesetzte gotische Art des Kontrapostes als „Fehler" bezeichnet, der in seiner weiteren Ausbildung bis zur „Grenze der Karrikatur" gelangt (S. 231).

Wir vermissen also die Fähigkeit, einen Stil von seinen eigenen Bedingungen aus zu verstehen. Man ist oft erstaunt, wie wenig der Verfasser der Eigenart mancher Werke gerecht wird, so z. B. den gewaltigen Figuren in St. Emmeram zu Regensburg (S. 103), aber auch den Naumburger Werken (S. 322) und sogar der Plastik von Reims, für die Ausdrücke wie „elegantes Formenspiel und Oberflächenreiz" (S. 318) gar nichts besagen.

Andere Anschauungen, an deren Überwindung die jüngere kunstwissenschaftliche Generation arbeitet, sind die übermäßige Betonung des Technisch-Materiellen als stilbildenden Elementes (S. 151, 145 — der Verfasser selbst hat vorher [S. 123] diese Anschauung gegen Voege bekämpft!) und noch mehr die Verwendung sozialer Zustände zur Erklärung eines Stiles (S. 215 u. a.). Nach unserer Anschauung hätte dafür die Art der mittelalterlichen Religiosität und Philosophie mehr zur Erklärung herangezogen werden müssen. So bleiben wir unbefriedigt, wenn die Eigenart des Bamberger Meisters gegenüber seinen französischen Vorbildern schließlich auf seine „dichterische Begabung" (S. 318) zurückgeführt wird, bleiben es immer, wo es sich um die Frage nach dem innersten Wesen der Erscheinungen handelt.

Ich hoffe, der Verfasser wird das, was ich gegen sein Werk zu sagen hatte, nicht als „kaltsinnige Berliner Kritik" (S. VIII) betrachten, sondern wird sich der Worte erinnern, die er selbst über das Verhältnis der beiden Bamberger Meister zueinander schrieb (S. 326): „Es ist eine alte Erfahrung, daß die beiden unmittelbar sich folgenden Generationen am wenigsten die Tugend der Gerechtigkeit gegeneinander üben. Die Jungen sehen an den Alten mit dem Eifer des strebend sich Bemühenden nur das nicht Erreichte und zu Überwindende." Das „nur" freilich möchte ich nicht wahr haben. Auch die Verdienste des Verfassers und dieses Buches kennen und schätzen wir. Kurt Freyer.

## F. SCHRÖDER, Die gotischen Handelshallen in Belgien und Holland. Verlag von Duncker & Humblot, München-Leipzig. Mit 64 Abb. und 16 Tafeln. Folio. 12 M.

Die Zeitumstände bringen verstärktes Interesse für den Gegenstand, der schon von jeher große Aufmerksamkeit erregte; und es ist erfreulich, diese

eigenartige Gruppe von Bauwerken einmal sorgfältig aufgereiht und planmäßig entwickelt dargestellt und zusammengefaßt zu finden, wenn auch die wichtigeren bekannt genug sind und nicht viel Neues über sie gebracht werden konnte. Aber jene Aufgabe ist gut und sorgsam erfaßt und gelöst; freilich offenbar als Doktorarbeit, was besagt, daß der werdende Dr. ing. genug getan haben wird, wenn er sein Feld innerhalb seiner Grenzen gründlich beackert hat, ohne viele Blicke über diese hinaus zu werfen. Denn dazu gehörte auch im vorliegenden Falle ein so weitreichender Überblick, wie er von einem Doktoranden noch kaum erwartet werden kann.

Es würde dieser Blick freilich der Arbeit erst die rechte Bedeutung gegeben haben; und es ist sicher hier unerläßlich, sich z. B. der deutschen Rathäuser zu erinnern, bei denen ja die erforderlichen Handelshallen meist mit ein- oder angeschlossen waren — etwa so, wie es hier nur in dem Middelburger der Fall ist, anderseits, verwandte Bauwerke in anderen Ländern heranzuziehen, von denen ich die alten Riesenhallen zu Padua und Vicenza, oder die jüngere Tuchhalle zu Krakau nennen will. Auch der zahlreichen Kaufhäuser, Fleisch- und Kornhallen in Deutschland ist zu gedenken. Erst als Glieder einer weitgespannten Kette werden die bedeutsamen niederländischen Leistungen vollwertig.

Aber auch ohne solchen Aus- und Umblick, der der Zukunft vorbehalten sein mag, ist hier eine nützliche und wertvolle Leistung zu verzeichnen, die in dieser Art bisher fehlte. Vor allem ist die vollständige Aufreihung und Nebeneinanderstellung der niederländischen Hallenbauten geliefert, und, was hier besonders anerkannt werden muß, sind die wichtigeren von ihnen, wie er scheint, sorgfältig aufgemessen und auf den Tafeln in gleichem Maßstabe nebeneinander gestellt. Das ist für das Erfassen der Typik in Grundriß- und Raumanordnung von wirklichem Wert, vielmehr unentbehrlich, und gibt der Arbeit dauernde Bedeutung. Erfreulich ist auch die Vervollständigung der Reihe durch Verschwundenes, wie die Hallenbauten zu Doornyck und die Waterhalle zu Brügge.

Wenn der Verfasser die Entstehung dieser Hallenbauten als ein Ergebnis der flandrischen Industrie-Entwicklung bezeichnet, während er nachher Tuch-, Fleisch- und Fischhallen, Börsen und Waagen behandelt, so dürfte da zu bemerken sein, daß die Industrie höchstens bei den Tuchhallen beteiligt ist, — und auch diese nur Kaufhallen, vielmehr richtige Meßpaläste waren, die anderen aber einfach Markthallen; es drehte sich überall lediglich um den Handel. Von Reiz müßte aber die Gegenüberstellung dieser riesigen Börsenhallen etwa zu den modernen Baumwollbörsen, — oder wieder zu dem alten Leipzig sein, dessen Häuser bekanntlich viele Straßen weit bis in die tiefsten Höfe im Erdgeschosse völlig von den „Gewölben" für die Messe eingenommen werden, da denn Wesen und Zweck jener deutlicher hervortreten möchte.

Offenbar war die Arbeit schon vor dem Kriege fertig gedruckt. Sonst würden wir nicht z. B. die flandrischen Städtenamen bald niederdeutsch geschrieben, bald in der verwelschten Fassung finden, die heut uns nicht mehr recht angenehm dünkt. Auch sonst sind manche Verwunderlichkeiten in Nebensachen zu bemerken; so ist es nicht verständlich, wie der Verfasser für die (englischen) Shed-dächer — besser Sägedächer — zur Schreibweise Jeddächer gelangt sein mag u. dergl. m. Doch sind das Winzigkeiten.

Das hübsch ausgestattete Buch, dessen Bildermaterial ebenfalls sorgfältig gewählt und hergestellt ist, ist denen, die sich mit diesen Hallen zu befassen haben, als gute und brauchbare Unterlage durchaus zu empfehlen, da das Gegenständliche in erwünschtem Maße vollständig, sorgsam und gut geliefert ist, so viel mir bekannt, so zum ersten Male.

Albrecht Haupt.

## W. MARTIN und E. W. MOES (†), Oude Schilderkunst in Nederland. 2. Jahrg. 1911/12. M. Nijhoff, Haag 1914.

Nach dem Tode seines verdienstvollen Mitarbeiters setzte Prof. Martin das sehr zu begrüßende Werk selbständig fort. Wie der vorige Jahrgang enthält auch dieser aus 11 Lieferungen bestehende neue 72 Lichtdruckreproduktionen nach Gemälden seltenerer Meister in Privatbesitz, kleineren Museen, Schlössern und städtischen Anstalten. Das zutage geförderte Material ist stellenweise so interessant, daß hier mit einigen Worten auf die wichtigsten Tatsachen hingewiesen werden soll. Aus der bekannten Haager Sammlung M. M. van Valkenburg sind der prächtige tanzende Bauer von Pieter Brueghel I. (Nr. 37), das einzigartige Männerporträt von L. v. Leyden (Nr. 24, früher Samml. Zeiss, Ausstell. Brügge 1902), die frühe Esaias v. d. Velde-artige Eislandschaft J. v. Goyens (Nr. 62 aus der Samml. Werner Dahl), das charakteristische Bildnis des A. Key (Nr. 19) und das freundliche Stallinterieur A. v. d. Veldes (Nr. 71) abgebildet. Die Auswahl aus der noch jungen Kollektion M. Onnes van Nijenrode auf Schloß Nijenrode fiel auf drei Arbeiten von Jan Steen (Nr. 16, 63, 69); auf ein an Nic. v. Helt Stokade

zugeschriebenes Damenporträt (Nr. 25, Zuschreibung vor allem auf die Bildnisse des Hendrik Heuck und Gattin im Louvre gegründet); die „Kartenspieler" des sehr seltenen Flamen Jan Thomasz van Kessel (Nr. 28), dessen Werke infolge ihrer gewöhnlichen Zuschreibung an Brouwer, Rijckaert, seinen Onkel Ferd. v. Kessel und dessen Bruder Jan v. Kessel II. schwer zu bestimmen sind, so daß das deutlich bezeichnete Bild bei Onnes von großem Werte ist; auf ein Stilleben, das A V B signiert ist und deshalb an A. v. Beyeren gegeben wird, das aber noch dadurch besonderes Interesse beansprucht, weil durch ein vor diese Bezeichnung gesetztes P an die Mitarbeit des seltenen Peschier gedacht wird, von dem allein das Rijksmuseum in Amsterdam eine voll bezeichnete und 1600 datierte „Vanitas" besitzt; ferner auf eine früher A. Cuyp genannte Landschaft mit Wagen und Reitern von Pieter Molijn (Nr. 39, stammt aus der Samml. Lord Melville zu Edinburgh); auf typische Arbeiten von Sal. Ruysdael (Nr. 50), R. Brakenburgh (Nr. 58/9) und H. Sorgh (Nr. 64). — Aus dem Bürgerhospital in Nymwegen wird ein bezeichnetes und 1647 datiertes, an Verspronck erinnerndes Doppelbildnis von Nic. v. Helt Stokade abgebildet (Nr. 1); aus dem Rathaus dieser Stadt die „Allegorische Darstellung der Vereinigung von Gelre mit Zutphen" (Nr. 57, bez. u. 1670) des Nymwegener Architekten Rutger van Langevelt (1635—95), der auf Ersuchen des Großen Kurfürsten 1678 nach Berlin zog und dort das Lustschloß in Köpenick erbaute; aus der Sammlung Jurgens in Nymwegen das Bildnis des Bürgermeisters von Deventer, Antonie Menninck von Ger. ter Borch, das auch auf dem großen bekannten Gemälde des Meisters von 1667 im Rathaussaal von Deventer vorkommt (Nr. 8). Aus dem Besitz von Dr. Bredius im Haag wird der Christuskopf von Rembrandt besprochen; aus dem königl. Palast daselbst das Bildnis des Grafen Johann Maurits von Nassau, des Stifters des Mauritshuis, von Jan de Baen. De Baen malte verschiedentlich das Porträt des „Brasilianers". Je eines besitzt das Mauritshuis und die Königin Mutter, zwei die Königin selbst. Das eine ist eine Wiederholung des Bildes im Museum, das andere, das im Arbeitszimmer des Prinzgemahls hängt, ist hier abgebildet (Nr. 66). Die Bildnisse des Grafen von de Baen werden schon bei Houbraken (II, 313) gerühmt. — Im „grünen Salon" des Schlosses Loo befindet sich das unter Nr. 33 reproduzierte weibliche Bildnis von Wijbrand de Geest, das aus der Sammlung des Herzogs von Fife stammt. Lange galt es für das Porträt der Albertina Agnes. Aus einem Stich des W. J. Delff und einem Gemälde des P. Moreelse auf Schloß Loo geht jedoch hervor, daß die Dargestellte die Gattin des Ernst Casimir, die Braunschweiger Prinzessin Sophie Hedwig (1592—1642) ist. — Aus Amsterdamer Besitz wird ein Mädchen mit Tamburin mitgeteilt (Samml. Aug. Janssen), das nach der HP 1633 bezeichneten Figurengruppe in Rotterdam und der Familie Berestyn im Louvre Hendrick Pot (Nr. 20) gegeben wird. Aus dem Maagdenhaus wird eine Kopie nach Rogier van der Weyden (Kreuzabnahme, Nr. 3) und eines der schönsten Porträts von Nic. Moeyaert, das Bildnis der Hendrickje Jansdr. Copier (Nr. 4) reproduziert. Aus dem Rathaus zu Deventer stammen die „vier Evangelisten" (Nr. 11—14), die nach einer alten Aufschrift auf dem Rahmen 1621 von Hendrick ter Brugghen (1588—1629) gemalt, von dessen Sohn Richard der Stadt Deventer geschenkt wurden (1707) und die nur von des Künstlers Meisterwerk in Kassel, den flötespielenden Hirten, übertroffen werden. — Das Hofje der Frau van Aerden zu Leerdam ist im Besitze eines schönen Philips Koninck von 1665 (Nr. 17), zweier reizender ter Borch von 1647 (Nr. 32), einer Darstellung „badender Nymphen" von vermutlich Dirk van der Lisse († 1669), einem der vielen Nachfolger von C. Poelenburg (Nr. 54), an den die Zuschreibung auf Grund zweier Bilder des Künstlers im Haager Gemeentemuseum und bei van Alphen im Haag geschieht, und eines höchst interessanten und wichtigen Männerbildnisses von Thomas Cassiopyn (Nr. 49). Dieser Maler wird im September 1671 in Amsterdam erwähnt, während 1659 in der Haager Gilde von einem „Cassiopyn, schilder" und einem Schüler des „Ferdinandus Cassiopijn" gesprochen wird. Ob beide Maler identisch sind, steht noch nicht fest. Auf jeden Fall konstatiert Martin im Gegensatz zu Moes (Ferd. Cassiopijn in Thieme-Becker VI. 131), daß das Leerdamer Bild deutlich „T. Cassiopin f" bezeichnet ist. Es scheint um 1650 entstanden.

Von interessanten Bildern in öffentlichen Sammlungen werden folgende besprochen. Aus dem Museum zu Dordrecht fünf Arbeiten von Albert Cuyp, dem Dordrechter, ein Selbstporträt von Ferd. Bol (dat. 1646, Nr. 38) in völlig Rembrandtscher Manier und ein Fischstilleben von Isack van Duynen (Nr. 48), der, in Dordrecht geboren, zwischen 1677 und 81 im Haag starb und sich eng an A. van Beyeren anlehnte. — Im Rijnlands Huis zu Leiden befinden sich zwei für Jan Lievens interessante Stücke. Das erste, ein „Mathematiker" (Nr. 21), wurde laut einer Urkunde von ihm an-

gelegt, von seinem Sohne Jan André ausgeführt, um am Ende wieder von ihm übergangen zu werden. Es ist mit dem Monogramm des Sohnes IAL bezeichnet. Das zweite Bild, die „Gerechtigkeit, die von der Zeit das Corpus juris empfängt" (Nr. 52), hatte Lievens 1670 für den Rat der Stadt Leiden angefertigt, wofür er 400 Gulden forderte, aber nur 280 Gulden laut Rechnungen erhielt. Im Jahre 1699 wurde es von Carel de Moor für 110 Pfund restauriert, der bei dieser Gelegenheit seine Initialen CDM mit der Jahreszahl auf das Bild setzte. — Aus den beiden Utrechter Museen wurde die reichste Auswahl getroffen. Aus dem städtischen Museum der Thomas de Keyser (Mutter und Kinder von 1635, Nr. 7); die „Fische und Austern" von Jacob Gillig (1636—1701) (Nr. 27, bez. u. 1687), dem Utrechter Nachahmer des A. v. Beyeren, dessen Bilder zuweilen zu den besten Produkten der holländischen Schule auf diesem Gebiet gehören; die „heilige Familie" von B. van der Helst (Nr. 34, bez. u. 1660), die einzige biblische Darstellung des vortrefflichen Porträtisten, der sich hier aber äußerst schwach zeigt; der „Einsturz des Utrechter Domes nach dem Sturm von 1674" von Johan v. Kessel (Nr. 45), dem Ruisdaelnachahmer, dessen Werk hier vom historischen Standpunkt aus besonders wichtig erscheint, da es ein Jahr nach der Katastrophe gemalt ist, als die Trümmer noch nicht fortgeräumt waren (!!); eine „Rückkehr von der Jagd" des Schülers von Bloemaert und „Akademisten" Jan van Bylert (Nr. 46), das dadurch einen komischen Einschlag erhält, daß Martin darin auf Grund folgender urkundlich beglaubigter Tatsachen Porträts erblickt: „de eersame cruydenier (Kolonialwarenhändler) Gabriel Leliencamp" aus Amsterdam läßt sich „met zijn Lieffste als de Engel Gabriel en Marya" darstellen, während der Gastwirt van Kermt sein Porträt „als een Schipio en zijne huysvrow als Pallas" verewigen ließ; „Bildnisse von fünf Mitgliedern der Utrechter Jerusalemsbruderschaft" (Nr. 56), die, um 1541 entstanden, nach einer Hypothese von Hymans dem A. Moro zugeschrieben wurden, von Martin aber, da Moro erst 1547 Mitglied der Lukasgilde wurde, dem Jan van Scorel belassen wurden, mit dem Hinweis, daß der etwa 30jährige Moro vielleicht als Helfer bei Scorel tätig gewesen. Moros Anteil wurde vor allem auf der Ausstellung Nordniederländischer Kunst zu Utrecht 1913 von mehreren Seiten festgestellt; Willem van Drielenburch, „Das alte Weißfrauentor zu Utrecht" (Nr. 60). Diesem Meister zugeschrieben, seit auf der Ausstellung zu Utrecht 1894 genau dieselbe Darstellung, bez. W. V. Drielen B, von Baron van Hardenbroek im Haag eingesandt worden war. Ein unbezeichnetes Stück, wieder die gleiche Darstellung, in Schleißheim (Kat. 1914, S. 81/82). Weitere Bilder des Künstlers s. K. Lilienfeld in Thieme-Becker, W. v. Drielenburch; „Ansicht aus Utrecht" von dem seltenen Johan Meerhout, Maler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, dessen Gemälde meist unter J. v. Goyens und A. v. d. Neers Namen gehen. Nr. 65 ist ein charakteristisches Spezimen seiner Kunst: dünn gemalt, Himmel und Wasser grau, die übrigen Teile braun. — Aus dem Museum Kunstliefde zu Utrecht: Nr. 35. Carel de Hooch († Utrecht 1638), „Der Taubenschlag". Wird 1633 in die Utrechter Gilde aufgenommen, bei seinem (wohl frühen) Tode sind seine Kinder noch unmündig. Radierte, zeichnete und malte Landschaften in flämischer und holländischer Manier (P. Molijn und J. v. Goyen); Nr. 41. Jacques van der Borght, „Blumen in Vase". 1685/6 Schüler in Antwerpen, 1699 Mitglied der Gilde daselbst, 1730 in Brüssel. Nach Thieme-Becker ist sein einzig bekanntes Werk das hier besprochene, für seine Zeit vorzügliche Blumenstilleben; Nr. 42. Dirck van Wijntrack und Joris v. der Hagen, „Fuchs auf der Entenjagd". Das Schönste, die stimmungsvolle Landschaft v. der Hagens, während Wijntracks Staffage z. B. besser auf seinem Bild der Sammlung Steengracht gelungen ist, dessen Landschaft Martin ebenfalls v. d. Hagen gibt, während der Auktionskatalog an Wijnants denkt; Nr. 47. Adriaen Bloemaert, „Bergige Landschaft". Die Bilder dieses Sohnes von Abraham Bl. sind selten. Eines z. B. in Rotterdam, ein zweites 1664 dat. bei Semenoff, Petersburg. 1609 zu Utrecht geboren, besuchte er Italien und Salzburg, wo er für die Benediktiner tätig war. † 1665. Er malte flotte, aber oberflächliche italienische Landschaften; Nr. 61. Monogrammist N. D. 1572. Bildnis eines Vikars, rechter Flügel eines Triptychons. Vermutlich von einem seeländischen Künstler; Nr. 70. Horatius de Hooch, „Italienische Landschaft". Die Bilder dieses Künstlers sind selten und gehen unter Breenberchs, Boths, de Heuschs, Swanevelts und van Bemmels Namen. (Vergl. über de Hooch Oud Holland XIII, 1895, S. 40 f.) Das Utrechter Gemälde war früher bei Huldschinsky in Berlin; Nr. 72. Willem Ormea, „Fische". Malte in der Art des J. Gillig (vergl. Nr. 27) und A. v. Beyeren. Auch steht er zeitweise unter flämischem Einfluß, der durch die Familie Willaerts in Utrecht lange nachhielt. — Die kurze Übersicht läßt erkennen, welch reiches Material dieser Jahrgang

enthält. Ein gutes Register erhöht den Wert der Publikation, von der eine deutsche Ausgabe in Bearbeitung ist. Rudolf Bangel.

## KARL STÄHLIN, Über Rußland, die russische Kunst und den großen Dichter der russischen Erde. Heidelberg, Carl Winter 1913.

Das Buch ist noch im tiefsten Frieden, ohne Rechnung auf Aktualität entstanden. Zur ersten Orientierung über russische Kunst mag es jetzt vielen willkommen sein, zumal da in deutscher Sprache wenig über diesen Gegenstand vorliegt und es überhaupt mit der wissenschaftlichen Literatur über die bildende Kunst Rußlands in deutschen Bibliotheken recht schlecht bestellt ist. Selbst die bedeutendsten Reproduktionssammlungen waren bei Erscheinen von Stählins Buch durch das Berliner Auskunftsbureau nicht zu ermitteln; das will sagen: die wichtigsten deutschen Bibliotheken verfügen nicht einmal über das notwendigste Abbildungsmaterial zum Studium russischer Kunst. Leider sind die 165 Reproduktionen, die das Buch bringt, völlig außerstande, diesen Mangel auch nur einigermaßen zu ersetzen. Kolossalgemälde werden im Vignettenformat wiedergegeben, so daß absolut nichts zu erkennen ist. Auch die Porträts und Landschaften sind undeutlich ausgefallen. Wenn irgendwo, so paßt hier das Wort: Weniger wäre mehr gewesen.

Zum Text ist zu sagen, daß er aus vier Aufsätzen besteht, die über St. Petersburg und seine Umgebung, über die Galerien Petersburgs und Moskaus, über Moskau und das innere Rußland und über Tolstoi handeln. Das Buch ist das Gelegenheitsprodukt eines Historikers, der zu anderen Forschungszwecken nach Rußland ging und nicht den Ehrgeiz hat, mit dieser Verarbeitung seiner Reiseeindrücke der Kunstgeschichte mehr als stoffliche Hinweise zu bieten. Da der Verfasser sich selbst des Dilettantismus bezichtigt, so wollen wir uns nicht weiter auf sachliche Kritik einlassen. Nur schade, daß seiner Arbeit der Reiz des Dilettantenmäßigen, die frische Unbekümmertheit abgeht. Statt nach eigenerarbeiteter Prägnanz zu suchen, zieht Stählin bei wichtigen Bildbeschreibungen vor zu sagen, was Benois oder auch Max Osborn einmal darüber gesagt haben. Die historische Untermalung hat auch den Reisenotizen das Meiste von ihrer Frische genommen. Dafür findet man um so mehr kulturhistorische Belehrung, die allerdings auch zum Verständnis eines großen Teils der Bilder notwendig ist. Übrigens hat alles, was über den Charakter des russischen Volkes mitgeteilt wird, den Vorzug, von Haus aus interessant zu sein. Der wertvollste Teil des Buches, der Aufsatz über Tolstoi, kann leider an dieser Stelle nur mit seiner Erwähnung zu seinem Recht kommen. Hugo Bieber

## K. BERLING, Meißner Porzellangruppen in Oranienbaum. Verlag von C. Heinrich, Dresden-N., 1915.

Mitten im Geprassel der alles zerstörenden Geschosse ein reich ausgestattetes Buch über die zerbrechlichsten Gegenstände aus Porzellan, obendrein aus jetzt für uns unzugänglichen Gebieten! Nun allerdings war das Werk schon vor Kriegsausbruch fertig, und die jetzige Herausgabe ist lediglich ein Zeugnis für das mutige Vertrauen des Dresdner Verlages, der mit Recht annimmt, daß auch die schwerste Zeit, die Europa jetzt durchzumachen hat, den Sinn für wertvolle Kunstäußerungen auf die Dauer nicht wird herabmindern, geschweige denn ertöten können. Die dritte größere Alt-Meißen-Publikation, die der bekannte Dresdner Museumsdirektor, diesmal mit Unterstützung unseres liebenswürdigen Eremitage-Kollegen A. von Kaull herausgibt, ist trotzdem, oder gerade weil ihr so ganz der Schimmer der Aktualität fehlt, von Raum und Zeit unabhängig und wird überall die beifälligste Aufnahme finden, da sie eine von den großen Überraschungen festlegt, die die 1913 gemeinsam nach Rußland pilgernden Museumsbeamten in den kaiserlichen Schlössern und anderen Kunstsammlungen an fast verschollenem, erstklassigem, westeuropäischem Kulturgut zu sehen das Glück hatten. War man zuvor nur durch die hochinteressante Arbeit Troïnitskys in der verdienstvollen Zeitschrift „Starij Godi“ 1911 darauf vorbereitet worden, wie die, in der Petersburger Eremitage befindlichen, bedeutenden Porzellanschätze von Alt-Meißen, Wien oder Sèvres aussehen, so staunte man doch an Ort und Stelle über die Fülle, Qualität und Erhaltung und noch mehr darüber, daß sich in den verschiedenen anderen Schlössern der kaiserlichen Familie in der Umgebung von Petersburg noch ebenbürtige Fortsetzungen vorfanden. So kann man noch jetzt den ganzen Umfang des großartigen Wettrennens erkennen, das die führenden Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts, Meißen, Wien, Sèvres und Berlin, daneben auch Ludwigsburg um die Gunst der russischen Machthaber und damit, allerdings nicht ohne Enttäuschungen, um die russische Kundschaft überhaupt veranstalteten; dies ist die

Kehrseite der Medaille, die uns im Avers die unausgesetzten Bemühungen der Alleinherrscher aller Reußen offenbart, ihre Untertanen für alle Segnungen westlicher, namentlich deutscher Kultur empfänglich zu machen.

Im Vordergrunde steht die große, dem Geschlechte von Anhalt-Zerbst entsprossene Katharina, für die nicht nur der alte Fritz den prächtigen Berliner Tafelaufsatz nebst dem Schlachtenservice 1772 herstellen läßt, sondern die um dieselbe Zeit in Meißen auch die imposanten, „ovidischen", d. h. mythologischen und allegorischen Gruppen bestellte, die Berling in seiner wichtigen Festschrift der Meißner Manufaktur (1910) nach den alten Fabriksakten mit den Worten ihres Hauptmeisters J. J. Kändler beschreiben, auch zum Teile in neuen Ausformungen abbilden konnte, die ihm aber erst im Schlosse Oranienbaum in den 36 ursprünglichen Originalen fast vollständig entgegentraten. Hatten sich auch an einzelnen Stellen Teile dieser für die Geschichte von Meißen und des Porzellans überhaupt bedeutungsvollen Serie meist nur unbemalt erhalten, wie die einzig signierte Amphitrite im Dresdner Kunstgewerbemuseum, so liegt doch der Hauptwert der Oranienbaumer Entdeckung in der überraschenden Geschlossenheit der letzten Hauptleistung des größten deutschen Porzellan-Monumentalplastikers, der sich an seinem Lebensabende, ohne seine barocke Kraft durch Überzierlichkeit verwässern zu lassen, doch ängstlich bemüht, wenigstens in den antikisierenden Postamenten einer neuen Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen und in seinen 18 großen Arbeiten seinen, aus Versailles stammenden, leichteren, aber seichteren Kompagnon und Nachfolger M. V. Acier im allgemeinen nicht unwesentlich überragt. Die ungemein phantasievoll komponierten Göttergestalten mit den wechselnden Gespannen, die verschiedenen Gruppen und Einzelfiguren, die nicht als Tischdekoration, sondern als Wandschmuck in paariger Anordnung gedacht sind, zählen tatsächlich zu den allerbesten Werken deutscher Porzellanplastik an der Wende von Rokoko und Louis XVI.

Die Herausgabe dieser köstlichen Porzellanschätze durch Berling ist vorzüglich. Die Abbildungen geben alle Reize der Originale und ihrer Staffierung auch ohne Farbendruck getreulich wieder, zumal gewissenhafte Beschreibungen ergänzend hinzutreten. Bei Berling vereinigt sich eben mit der langjährigen Beschäftigung mit den Akten auch das stete Zusammenarbeiten mit der gegenwärtigen Direktion der kgl. Meißner Manufaktur und dem tüchtigen Prof. Hösel, der unter den zahllosen Modellen unserer ältesten und berühmtesten Porzellanfabrik vorzüglich Bescheid weiß. Und doch, welch gewaltiger Unterschied besteht zwischen den Abbildungen der „Festschrift" von 1910 nach den Neuausformungen und den jetzigen Lichtdrucken nach den alten Originalen! Ob Saturn die Sense so oder so hält, darauf kommt es just nicht an, aber wie ganz anders, ungleich „echter" sind alle Gesichter und wie reizvoll diskret ist die alte Bemalung, über die uns Berling aus alten Akten vielleicht auch noch einmal einiges wird sagen können. So wäre es z. B. von großem Interesse zu erfahren, wer Aciers Vulkan (Tafel 29) bemalt hat; die nicht in der sonst üblichen, konzentrischen Anordnung, sondern in sechs Horizontalzonen nebst Peripheriekranz verteilten Szenen des Achillesschildes halten einen ziemlich genauen Anschluß an Homers Beschreibung in der Ilias (XVIII, 483 ff.) ein; gehen sie nun auf eine Kupferstichvorlage zurück, wie man vermuten muß, oder sind es ausnahmsweise ganz selbständige Leistungen? — Berling befaßt sich ja mit der Kändler-Periode, wie seine Studie über den Altarschmuck für die verwitwete Kaiserin Amalie in „Kunst und Kunsthandwerk" dartut, besonders gerne, so daß er vielleicht auch noch an einer anderen Stelle Gelegenheit nehmen wird, auf übereinstimmende weitere Ausformungen der Oranienbaumer Plastiken hinzuweisen. Daß z. B. der erste Kriegselefant nicht nur (als Erzeugnis zwischen „1719—35") in der Auktion C. H. Fischer (Köln 1906, Nr. 749), sondern auch in der Londoner Sammlung R. W. Partridge (1899) vorkommt, ist ihm gewiß geläufig; aber viele solche Angaben lassen den Text anschwellen und sind daher manchem unserer Verleger ein Dorn im Auge, so daß die Autoren sich leider nur zu oft veranlaßt sehen, mit weiteren Ausführungen zurückzuhalten und solche lieber gelegentlich in anderen Zusammenstellungen einer wissenschaftlichen Zeitschrift zu überantworten. Seitdem ich derartiges an mir selbst erleben mußte, mache ich keinem Kollegen mehr den Vorwurf, wenn er sein Thema nicht bis zur völligen Erschöpfung behandelt. Und durch die Beschränkung auf das Wesentliche wird auch die Geduld des Lesers nicht auf die Folter gespannt und damit das Interesse für den Gegenstand auch bei Nicht-Fachleuten wachgerufen. Gewiß wird Berlings neuestes Porzellanbuch Sinn und Verständnis für schöne, alte Porzellanplastik neu zu entfachen vermögen. Pazaurek.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 7/8:

HANS W. SINGER, Ausstellung von Werken aus der Sammlung Czartoryski in Dresden. (8 Abb.)

WALTER BOMBE, Uffizien-Zeichnungen. (15 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 7:

FRIEDRICH SCHILLER, Die Realisten und die Idealisten (über naive und sentimentalische Dichtung. (13 Abb.)

GUSTAV DORÉ, Geschichte des heiligen Rußlands. (Eine Holzschnittfolge.) (15 Abb.)

DÜRER UND DER KRIEG. Aus dem Brief eines Münchner Malers. (1 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Kriegsspiele. (Mit 4 farb. Bildern von R. Großmann.)

WALDEMAR RÖSLER, Feldpostbriefe. IV. (6 Abb.)

MAX NEUMANN, Kriegserlebnisse eines Berliner Malers. (2 Abb.)

PAUL KRISTELLER, Martin Schongauers Kupferstiche. (2 Abb.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 7:

G. E. LÜTHGEN, Der Zweckgedanke im Kunstgewerbe.

VIKTOR WALLERSTEIN, Kunstsorgen.

FRANZ MARC, Im Fegefeuer des Krieges.

F. HELLWAG, Hamburgs Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes. (30 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 7:

ROBERT BREUER, Deutsche Maler. Zu der Ausstellung bei Fritz Gurlitt-Berlin. (1 farb., 4 schwarze Taf., 11 Abb.)

WILHELM MICHEL, Von deutschen Modebestrebungen.

ROBERT CORWEGH, Albin Egger-Lienz. (6 Taf., 10 Abb.)

A. JAUMANN, Deutsche Wohnkultur, Deutsche Raumkunst. Zu den Arbeiten von Eduard Pfeiffer. (2 farb., 2 schwarze Taf., 10 Abb.)

G. E. LÜTHGEN, Das Kunstgewerbe und der Krieg.

WILHELM MICHEL, Der Tod des Aestheten.

O. SCHULZE-Elberfeld, Die Zukunft des Ornaments.

## DIE RHEINLANDE.

XV., März 1915:

FRIEDRICH BACK, Richard Hoelscher. (1 Dreifarbendruck, 4 Tafeln, 4 Abb.)

W. GISCHLER, Gregor von Bochmann der Jüngere †. (9 Abb.)

## MUSEUMSKUNDE.

X., Heft 3:

JULIUS BAUM, Die Stuttgarter Kunstsammlungen.

E. STEGEMANN, Die Lösung der Heizfrage bei Gemäldegalerien und ähnlichen Sammlungsgebäuden. (5 Abb.)

P. STEINER, Wie stellt man Scherbenfunde und Antikaglien zweckmäßig aus? (5 Abb.)

KURT FREYER, Vorschlag zu einem Katalogschema für kunstgewerbliche Sammlungen.

ALEXANDER FABER-Weimar, Ölgemälde im Röntgenlicht. (18 Abb.)

## MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIII., Heft 9/10:

HANS TIETZE, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit. (11 Abb.)

DER BURGSTALL AM HOCHGOSCH BEI MILLSTATT AM SEE. (Nach einem Bericht des k. u. k. Hauptmanns Franz Halmschläger.)

W. S. ZALOZIECKI, Romanische Fresken in der Ruine Garo am Kamp (N.-Ö.). Eine Denkmalpflegefrage. (2 Abb.)

ANTON MATĚJČEK, Die Heil. Dreifaltigkeitskirche in Bihařowitz. (7 Abb.)

MARTIN HELL, Neue Funde am Dürrnberg bei Hallein. (1 Abb.)

Tätigkeitsbericht. (19 Abb.)

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVI, Heft 4:

J. GRUAZ, Le cimetière gaulois de St. Sulpice. (1 Taf.)

W. DEONNA, A propos de la main votive d'Avenches. (2 Abb.)

B. REBER, Les pipes antiques de la Suisse (Suite). (9 Abb.)

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. (Fortsetzung.) (1 Taf., 4 Abb.)

E. A. GESSLER, Bildliche Darstellung der ritterlichen Bewaffnung 1306 zur Zeit der Schlacht von Sempach. (3 Taf.)

Beilage:

R. DURRER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden.

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 4/5:

AD. DIRR, Vom Hausgewerbe in Pamir. (1 farb. Taf., 10 Abb.)

STEPHAN STEINLEIN, Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig. (3 Abb.)

ERNST SCHNEIDER, Architekturskizzen aus Italien. (10 Abb.)

ULRICH DEUBLER, Studienzeichnungen aus Italien. (3 Abb.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 4:

ROGIER VAN DER WEYDEN, Bildnis eines Ritters vom Goldenen Vlies; Brüssel, Museum.

PETER PAUL RUBENS, Christus am Kreuz (Der Lanzenstich); Antwerpen, Museum.

HANS MEMLING, Madonna mit dem Apfel (1487); Brügge, Johannishospital.

FRANS HALS, Bildnis eines holländischen Edelmannes; Antwerpen, Museum.

JAN PROVOST, Martyrium der hl. Katharina; Antwerpen, Museum.

Text von HERMANN VOSS.

## DIE KUNST.

XVI., April:

G. BUNDI, Albert Welti's Landsgemeinde-Fresko im Ständeratssaal in Bern. (1 Taf., 5 Abb.)

J. A. BERINGER, Vom Maler und Radierer Heinrich Reifferscheid. (1 Taf., 7 Abb.)

ERNST BLASS, Benno Elkan. (1 Taf., 7 Abb.)

E. PLIETZSCH, Ausstellung deutscher Meisterwerke des 19. Jahrhunderts im Salon Gurlitt-Berlin. (11 Abb.)

Arbeiten des Architekten KARL SIEBRECHT-Hannover. (2 Taf., 17 Abb.)

R. BRAUNGART, Hubert Wilm. (20 Abb.)

Vom schönen Gitter. Schmiedearbeiten von JULIUS SCHRAMM-Berlin. (16 Abb.)

## WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 8:

LUDWIG HOFFMANN, Baugewerbeschule an der Kurfürstenstraße zu Berlin. (42 Naturaufnahmen, 12 Blatt Zeichnungen, 2 Tafeln.)

I., Heft 9:

KARL HOCHEDER, Architektonischer Gefühlsmaßstab. (32 Abb.)

KARL ZETZSCHE, Arbeiten von Professor Emil Högg, Dresden. (1 farb. Taf., 63 Abb.)

## NEUE BÜCHER

ALBERT DRESDNER, Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie. I. Teil: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München 1915. F. Bruckmann A.-G. Preis geh. M. 8.–, geb. M. 9.—.

GÜNTHER KOCH, Kunstwerke und Bücher am Markte. Auktionen, Fälschungen, Preise und was sie lehren. Mit 34 Kunstbeilagen und 4 Abb. im Text. Esslingen a. N. Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Preis geb. M. 32.—.

VIII. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Ländstr. 6. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Marmorbüste eines jung. Mädchens, Florenz, Museo Nazionale, Vorderansicht
Phot. Alinari

Abb. 2. Profilansicht
Phot. Mannelli



Zu: W. BIEHL, EINE MARMORBÜSTE DES LUCA DELLA ROBBIA

Abb. 3. Musizierende Jungfrauen. Relief der Orgelbalustrade in d. Domopera, Florenz
Phot. Alinari

Abb. 4. Musizierende Putten. Relief der Orgelbalustrade in d. Domopera, Florenz
Phot. Alinari

Zu: W. BIEHL, EINE MARMORBÜSTE DES LUCA DELLA ROBBIA

5. Madonnarelief im Ospedale degli Innocenti in Florenz
Phot. Alinari

Abb. 6. Madonna di S. Pier Buonconsiglio. (Ausschnitt.)
Museo Nazionale
Phot. Alinari

Abb. 7. Anbetender Tabernakel-Engel. Impruneta, Collegiata
Phot. Alinari

Abb. 8. Temperanza. S. Miniato bei Florenz, Cappella del Cardinale di Portogallo
Phot. Brogi

Abb. 9. Madonnarelief. Impruneta, Collegiata Phot. Alinari

Abb. 10. Mädchenkopf an der Bronzetür der neuen Sakristei i. Dom zu Florenz Phot. Mannelli

Abb. 11. Madonnarelief an der Bronzetür der neuen Sakristei im Dom zu Florenz
Phot. Alinari

Zu: W. BIEHL, EINE MARMORBÜSTE DES LUCA DELLA ROBBIA

Abb. 1. Die Kathedrale

Abb. 2. Brunnen auf dem Domplatz

Zu: ROBERT WEST, PIENZA

Abb. 3. Palazzo Piccolomini

Abb. 4. Palazzo Piccolomini, Gartenseite

Zu: ROBERT WEST, PIENZA

**VIRGILIUS SOLIS, Farbige Federzeichnung.** Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

Mit blauer Feder gezeichnet: Der Kopfschmuck und das durch ein Band gehaltene Schleiertuch der Venus, das Mäntelchen des Amor, das ebenfalls mit einem Band befestigt ist, und die Spitzen der Pfeile.
Mit brauner Feder: Die Haare beider Figuren, die Schäfte der Pfeile und der Köcher mit seinem Riemen.
Mit roter Feder: Die Fleischpartien sowie der Bogen.
Mit hellgrüner Feder: Amors Flügel und die Landschaft, die jedoch hier und da — vornehmlich an den Gebäuden, im Baumschlag und an einigen Stellen des Vordergrundes — auch bräunlich- bis schwärzlichgrüne Striche enthalten; am dunkelsten sind die Beischriften und die ornamentalen Wolkenlinien.

Die Originalgröße des Blattes beträgt 16,35 × 13,55 cm.

Zu: E. PANOFSKY, ÜBER DAS ZEICHNEN MIT FARBIGER FEDER

Abb. 1. Kapelle, Portal

Abb. 2. Sakramentsnische

Zu: FRIEDRICH WOLFF, DIE KAPELLE BEI DEN HIRZBACHER HÖFEN

# NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Von HANS FOLNESICS-Salzburg

Mit fünfzehn Abbildungen auf acht Tafeln und einer Abbildung im Text .....

Als Donatello seinen zweiten Stil, die Wiedergabe der schönen Form im Sinne der Antike verließ und zu seinem letzten Stile, dem krassesten Realismus überging, da wurde er seinen Zeitgenossen unverständlich. Diese hatten mit der Verarbeitung seiner Anregung, mit der Rezeption der antiken Formen, mit einem Worte mit der Renaissance so viel zu erfassen und zu erringen, daß sie es nicht begreifen konnten, daß Donatello diese Stufe bereits überwunden hatte und nach einem neuen Stile suchte, der in seinen letzten Werken im absoluten Individualismus gipfelt.

Die moderne Kunstgeschichte nahm bekanntlich ihren Ausgangspunkt von dem Studium der klassischen Antike und im Anschluß daran von der italienischen Renaissance. So mußte es kommen, daß man zunächst nur die klassische Richtung Donatellos zu schätzen begann, während man seinen letzten Stil als eine Art von Verirrung, einen Rückfall zur Gotik bei dem alternden Meister entschuldigen zu müssen glaubte. Erst als durch Wölfflin und Riegl eine neue Schätzung des Barocks eingeleitet war, war die Basis geschaffen; von der aus eine richtigere Wertung seines realistischen Stiles gewonnen werden konnte. So konnte es kommen, daß wir zwar über die Werke seiner vielen Florentiner Nachfolger, deren Nachahmung seines zweiten Stiles bald in seichtem Formalismus verebbte, genau unterrichtet sind, während wir von dem einzigen Meister, der seinen letzten Stil erfaßt und weitergeübt hat, so gut wie gar nichts wissen.

Daß dieser Meister der modernen Forschung solange entgehen konnte, daran ist freilich auch der äußere Umstand schuld, daß sich seine markantesten Werke an Orten befinden, an denen man kaum toskanische Schöpfungen vermuten möchte, nämlich in den dalmatinischen Städten Spalato, Traú und Sebenico.

In diesen Städten herrschte im 15. Jahrhundert eine rege Bautätigkeit. Die ununterbrochenen Kriege des vorangehenden Jahrhunderts waren einer kontinuierlichen Werkstatttradition wenig günstig und so sehen wir, daß allenthalben aus den verschiedenen Kunstzentren des benachbarten Italien Bildhauer und Baumeister nach Dalmatien berufen wurden. Einer der ersten, die diesem Rufe folgten, war Boninus da Milano. Er schuf 1427 ein noch völlig gotisches Grabmal für den hl. Doymus im Dome zu Spalato[1]).

Zwanzig Jahre später empfand man die Notwendigkeit auch dem zweiten Titularheiligen des Domes eine Arka zu errichten und berief dazu Meister Giorgio da Sebenico, der, wenigstens seiner künstlerischen Heimat nach, als Venezianer angesehen werden muß. Der uns erhaltene Vertrag setzt fest, daß Giorgios Tabernakel dem früher gebauten des Boninus völlig gleich gestaltet sein müsse. Giorgio hat diese Bedingungen in der Gesamtform wohl eingehalten. Betrachten wir aber die einzelnen Details (Abb. 1), so kann es uns nicht entgehen, daß ein bedeutender Fortschritt zwischen den beiden Arbeiten liegt. Alles Steife der lombardischen Frühgotik ist überwunden und durch die reichste Bewegung ersetzt, der die venezianische Hochgotik, wie sie etwa von der Porta della Carta repräsentiert wird, fähig ist.

(1) Nähere Angaben über diese Arbeit finden sich in meiner demnächst erscheinenden Abhandlung: Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien, Kunsthist. Jahrb. der k. k. Zentralkom. 1914, S. 68 ff.

Bald nach der Vollendung dieser Arbeit wird Giorgio mit einem zweiten ähnlichen Werke betraut. Anschließend an die heute nicht mehr bestehende Kirche S. Benedetto soll er eine Kapelle für den hl. Rainer bauen und darin eine ähnliche Arka für den genannten Patron errichten. Die Kapelle hat Giorgio fertig gestellt, ehe er aber daran gehen konnte, die Arka selbst zu meißeln, erhielt er den ehrenvollen Antrag, die Loggia dei Mercanti in Ancona zu bauen. Andere Bauführungen hielten ihn auch ferner dort fest, nach Spalato ist er nicht mehr zurückgekehrt.

Die Arka ist bald darauf von anderen Händen errichtet worden und befindet sich heute, nachdem die Kirche S. Benedetto aufgelassen und abgetragen worden ist, als Altar verwendet in Castell Vitturi, einem kleinen Hafenorte, wenige Wegstunden von Spalato entfernt. Da keinerlei historische Nachrichten über dieses merkwürdige Werk erhalten sind, wußte man bisher nichts damit anzufangen und selbst Datierungen bis ins 17. Jahrhundert sind vorgeschlagen worden. Wenn wir im folgenden eine Einreihung auf Grund stilvergleichender Erwägungen versuchen, so sind wir uns dessen vollkommen bewußt, daß wir vorläufig zu einer absoluten Gewißheit nicht vordringen können. Wir kommen aber dabei auf die Spur einer Persönlichkeit, die im Laufe dieser Untersuchung immer greifbarere Gestalt gewinnt: Meister Niccolò Fiorentino. Seine erste urkundliche Erwähnung geschieht 1468 gemeinsam mit einem einheimischen Meister Andrea Alexi anläßlich eines Kapellenbaues in Traú im Jahre 1408.[1]) Da wir von diesem Zeitpunkt an das Leben des Meisters ziemlich genau verfolgen können, so müßte die Arka — wir wollen seine Autorschaft für einen Augenblick als erwiesen annehmen — vor diesem Zeitpunkte entstanden sein. Wenn auch der Zuname des Meisters keinen Hinweis enthielte, so würden wir doch keinen Augenblick im Zweifel sein, wo wir die künstlerische Heimat des Autors dieser Arka zu suchen haben (Abb. 2): In der Werkstatt Donatellos.

In der Figur des liegenden Bischofs finden wir einen ganz erheblichen Fortschritt gegenüber der analogen Figur des hl. Anastasius (Abb. 1) bei Giorgio. Dort ist der Körper und besonders das Gewand trotz allem Streben nach Lebendigkeit steif. Der Gotiker belebt durch traditionelle Mittel, unabhängig von der Naturbeobachtung. Z. B.: Weil Falten ein Mittel zur Belebung sind, legt Giorgio den Mantel des Heiligen in parallele Falten, obwohl diese Falten besonders über den Füßen niemals so aufrecht stehen könnten. Bei Niccolò dagegen resultiert die reiche Faltengebung aus einer wirklichen Beobachtung der Natur. Weder nach einem traditionellen Schema, noch nach einer bestimmten Überlegung, sondern einfach dem Gesetze der Schwere folgend, finden wir die Falten angeordnet. Diese neue Art der Naturbeobachtung stammt aus der Werkstatt Donatellos. Trotzdem läßt sich im Werke Donatellos kein direktes Vorbild gerade für diese Gestaltung nachweisen, wohl aber für den Kopf des Heiligen. Dieses fein durchgeistigte, müd-besorgte Gesicht hat sein Vorbild in dem Haupte des hl. Prosdozimus am Santo-Altar zu Padua. (Abb. in Klassiker der Kunst, S. 101). Sowohl die Form der Nase, wie die tief gefurchte Stirn, die gewölbten, stark unterschnittenen Augenbrauenbogen und der müde Zug des Lachmuskels und des Mundes, ferner die Behandlung des gewellten Haupt- und Barthaares stimmen überein. In dem Paduaner Grablegungsrelief (Abb. in Klassiker der Kunst, S. 115) finden wir auch die klagende

(1) Diese schon lange bekannte urkundliche Nennung veranlaßte Venturi, unseren Meister mit einem Paduaner Steinmetzen zu identifizieren, während Fabriczy ihn mit Niccoló Lamberti identifizieren möchte. Beide Hypothesen sind unhaltbar, ihre Widerlegung findet sich in meiner genannten Abhandlung S. 136 ff.

Frau, die in namenlosem Schmerze mit hochgestreckten Armen zu schreien scheint. Trotz der Übernahme der Gebärde erscheint das Motiv hier wesentlich abgeschwächt. An Stelle des leidenschaftlich rasenden Aufschreiens ist hier ein trauriges Klagen getreten. Nicht aus Unvermögen, den höchsten Affekt darzustellen — wir werden später sehen, daß Niccolò das gar wohl vermochte, sondern in der Überlegung, daß die wilde Raserei des Jammers wohl über der Leiche des Weltenheilands angebracht sei, bei einem Menschen aber, wenn auch einem heiligen Märtyrer, übertrieben wirken würde. Weniger glücklich erscheint die Figur des nach rückwärts stürzenden Mannes, der aus einem Löffel zu trinken scheint. Für diese Gestalt gab es kein Vorbild Donatellos und das schwierige Stellungsproblem aus sich selbst heraus glücklich zu lösen, war der Künstler noch außerstande.

Völlig donatellesk wirken die beiden Putten, die den Vorhang auseinander halten und mit ihren muskelfesten Gestalten uns von so vielen Werken her bekannt sind.

Ähnliche Beobachtungen ergeben sich aus der Betrachtung des Reliefs. Der kräftige Rückenakt jenes Schergen, der ganz rechts stehend, sich einen Ast vom Baume bricht, um damit an der Hinmordung des Heiligen teilzunehmen, oder der nackte Jüngling mit dem über die Schulter geworfenen Mantel, ebenso der Knabe neben ihm, der in heftiger Bewegung nach dem Stocke greift, besonders in der Behandlung des dünnen, in kleinen Falten sich an den Körper schmiegenden Hemdes sind Gestalten, die wir ebenso gut an den Paduaner Reliefs finden könnten. Und dennoch finden wir — fast überraschenderweise — keine ganz direkten Vorbilder. Niccolò hielt sich seinem großen Lehrmeister gegenüber doch so weit selbständig, daß er seine Motive nicht tale quale wiederholte. Was ihn mit Donatello verbindet, ist vielmehr das gleiche Interesse an der Darstellung des Nackten, des Stofflichen und der Bewegung. Dasselbe kann man an der Gruppe ganz links beobachten. Besonders der alte Mann, der auf seinen Stab gelehnt dem eigentlichen Vorgange den Rücken kehrt, erinnert auffällig an die Reliefs der Apostel und Heiligen an den Bronzetüren der „Alten Sakristei" (Abb. in Klassiker der Kunst, S. 77, unteres Bild). Trotzdem läßt sich auch hier kein direktes Vorbild konstatieren.

Bei so viel Übereinstimmung im Detail müßte es uns eigentlich wunder nehmen, daß die Arka so wenig an den uns sonst so geläufigen Typus des Florentiner Grabmals jener Zeit erinnert. Dies hat seinen Grund zunächst in den bestimmten Absichten der Auftraggeber. Aus einem analogen Kontrakte, nämlich dem, der mit Giorgio über die Arka des hl. Anastasius aufgenommen wurde, ersehen wir, wie streng die Bedingung stipuliert war, sich genau an das Vorbild, die Arka des hl. Doymus zu halten.[1]) Das wird hier kaum anders gewesen sein. Zudem lag hier gewiß schon ein Entwurf Giorgios vor. Bei einem ganz analogen Fall in Ancona, wo zwei Mailänder mit der Fertigstellung eines von Giorgio begonnenen Kirchenportales betraut werden, hören wir, wie sie sich verpflichten müssen, in keiner Weise von dem „Disegno" Giorgios abzugehen.[2]) Das erklärt, warum wir hier denselben von Engeln getragenen Vorhang finden wie an den beiden älteren

(1) „. . . ad similitudinem ad opus et laborerium capellae S. Duymi . . . cum tantis figuris . . . cum fenestra et cum aliis laborerlis consimilibus . . . in eodem modo et ordine . . . prout stat capella praedicta . . ." Frey, Der Dom von Sebenico, Kunsthistor. Jahrbuch der k. k. Zentralkom. 1913. Anhang, Nr. 55.

(2) Der Wortlaut dieser interessanten Urkunde findet sich bei Gianuizzi, Arch. stor. VII, p. 442 und in meiner zitierten Abhandlung, Anhang II, Nr. 15.

Monumenten. Nicht entgehen können uns aber auch einige auffällige Geschmacklosigkeiten. So die Kollision der verschiedenen Engelarme am Scheitel der ganzen Pyramide und der peinliche Umstand, daß wir bei den seitlich angebrachten Putten, anstatt des jeweils inneren Fußes ein Kopf- bzw. Fußkissen des Paradebettes finden. Diese Unzukömmlichkeiten auf Kosten des vorgenannten Mitarbeiters Andrea Alexi zu setzen, sind wir um so eher berechtigt, als wir in dem Baptisterium in Traú, einem durch eine Inschrift für Alexi beglaubigten Werke, ganz ähnliche Fehler beobachten können.[1])

Nach Fertigstellung dieser Arka scheint Niccolò für kurze Zeit in seine Heimat zurückgekehrt zu sein. Denn nur in Florenz kann, dem Materiale nach zu schließen, ein Werk entstanden sein, das wohl mit großer Sicherheit auf ihn zurückzuführen ist. Das Relief, die Geißelung Christi darstellend, befindet sich heute im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 5). Das Relief stammt aus der Casa Peruzzi und wurde dort Michelangelo zugeschrieben. Bode nahm es zuerst für Donatello in Anspruch und verwies dabei auf die Ähnlichkeit der Raumanordnung mit dem Herodias-Relief in Siena. Venturi fügt dem noch dazu, daß die weibliche Figur links die größte Ähnlichkeit mit der Salome aufweise (Abb. Klassiker der Kunst, S. 28). Man sollte glauben, gerade der Vergleich dieser beiden Reliefs würde hinreichen, um die Zuweisung des Berliner Reliefs an Donatello zu widerlegen. Die schwerfällige, fast nach rückwärts fallende Figur dieses Weibes hat wohl nichts gemein mit der leichtfüßigen Tochter der Herodias. Dagegen könnte man wegen der Verschiedenheit des Materials einwenden, die Bronze hätte eine Freiheit der Bewegung und ein volleres Relief gestattet, was dem Marmor versagt bleibe. Diesen Einwand entkräftet ein Blick auf das Marmorrelief mit der hl. Margarethe am Sockel des S. Giorgio von Or San Michele (Abb. Klassiker der Kunst, S. 12, unteres Bild). Hier würde auch die Rolle als ruhige Zuschauerin bei einer erschreckenden Szene übereinstimmen. Die hl. Margarethe würde sich daher noch besser zum Vergleiche mit der Figur auf unserem Relief eignen als die Salome in Siena und doch erscheinen die beiden Gestalten so verschieden als nur möglich. Die weibliche Gestalt am Berliner Relief scheint eher eine Beeinflussung von der sog. Thusnelda in der Loggia dei Lanzi empfangen zu haben.

Wir haben gehört, daß Niccolò seine Arka St. Rainerii der des Giorgio ähnlich zu gestalten hatte. Als Mittelstück in der Predella dieser letzteren finden wir eine Stäupung Christi in fast vollem Relief (Abb. 4). Der Zusammenhang der beiden Stücke ist ohne weiteres klar, es fragt sich nur, welchem die Priorität zukommt. Diese Frage muß unbedingt zugunsten Giorgios, bzw. des Spalatenser Stückes entschieden werden. Die ganze Gruppe ist hier geschlossener und die Haltung der einzelnen Personen besser motiviert. Besonders die Stellung Christi ist bei Giorgios Relief dadurch begründet, daß der links stehende Marterknecht ihn mit dem rechten Knie in die Magengrube stößt. Bei dem Berliner Relief wurde jedoch mehr der geschlossenen Umrißlinie zuliebe das Motiv so verändert, daß der Scherge mit dem linken Beine ausstößt. Infolge dieser Veränderung trifft sein Fuß gar nicht den Körper Christi, sondern stemmt sich gegen die Säule. Trotzdem ist aber die Vorneigung des Oberkörpers und die Fußstellung Christi beibehalten, wodurch der Eindruck einer Art von Laufschritt erweckt wird, was bei einem, an eine Säule gebundenen Menschen unmotiviert erscheint. Überhaupt fehlt bei dem

(1) Besprochen und abgebildet in meiner zitierten Abhandlung S. 128 ff.

Berliner Relief jene dramatische Konzentration, die dem Werke Giorgios seinen hohen Wert verleiht.

Wir sehen, daß der Meister des Berliner Reliefs mit dem Motiv Giorgios einen größeren Raum als dieser füllen wollte. Er erreichte seinen Zweck nebst der Auseinanderziehung der Geißelungsgruppe durch die Zugabe der Hintergrundsarchitektur und der „Thusnelda" und noch einer nur zur Hälfte erscheinenden männlichen Figur ganz links. Besonders diese letztere und die Hintergrundsarchitektur entsprechen den bei Donatello geläufigen Motiven. Ebenso erweist sich die Körper- und Stoffbehandlung der Mittelgruppe als völlig verschieden von der Technik Giorgios und als übereinstimmend mit der Werkstattsübung Donatellos. Der Figur des rechts stehenden Folterknechtes sind wir aber schon einmal begegnet, nämlich an der Arka des hl. Rainer, wo er in fast identischer Haltung mit dem Stocke auf den Märtyrer einzuschlagen droht. Damit verdichten sich die Gründe, die uns zwingen auch das Berliner Relief für ein Werk Niccolòs anzunehmen.[1])

Leider ist es mir noch nicht gelungen, ein weiteres florentinisches Werk des Meisters Niccolò festzustellen. In einem gewissen Zusammenhange mit ihm steht jedenfalls eine Handzeichnung in den Uffizien, die dort Donatello mit (?) zugeschrieben wird (Abb. Klassiker der Kunst, S. XXXIX). Die Mittelgruppe bildet eine Geißelung Christi, deren Komposition in einem losen Zusammenhange mit dem eben besprochenen Relief steht. Beiderseits davon gewahren wir eine Gruppe von Palastwachen. Fassen wir die Figuren, von Christus angefangen, in der Richtung nach rechts ins Auge, so erkennen wir dieselben Gestalten in derselben Gruppierung wie auf dem Relief der Arka St. Rainerii rechts von der Figur des knienden Heiligen. Die Übereinstimmung ist so schlagend und erstreckt sich auf so nebensächliche Details, wie etwa Gewandfalten, daß der Zusammenhang der beiden Stücke nicht geleugnet werden kann. Ob freilich die Zeichnung von Niccolò stammt, oder ihm nur zum Vorbilde gedient hat, oder endlich mit dem Relief auf ein gemeinsames Original zurückgeht, läßt sich heute kaum entscheiden. Das starke architektonische Raumempfinden würde jedenfalls nicht gegen die Autorschaft Niccolòs sprechen, der sich bei seiner Orsini-Kapelle und in Sebenico als ganz hervorragender Architekt erwiesen hat. Aber wie dem auch immer sei, lange kann sein Florentiner Aufenthalt nicht gewährt haben, denn schon 1468, also ein Jahr nach dem Tode Donatellos, finden wir ihn urkundlich wieder in Traú. Hier schuf er im folgenden Jahre das Grabmal des Giovanni Sobota; es erinnert aber in seinem architektonischen Aufbau nicht mehr an die Arka St. Rainerii, sondern folgt ganz dem Typus des Florentiner Grabmals (Abb. 6). In einer weiten Bogennische steht der Sarkophag von zwei mächtigen Löwen getragen. In der Lünette darüber befindet sich ein Relief: Die Kreuzabnahme. Auffallend sind die hier zweimal vorkommenden Kandelaber, mit ihren gedrehten Riefelungen, ein Motiv, das Niccolò ungemein geschätzt haben dürfte, denn wir begegnen ihm immer wieder oder ähnlich geformten Vasen, wie an einer marmornen Chorstuhlbrüstung in Sebenico (Abb. 3).[2]) Ähnliche Vasen befinden sich an den Chorschranken um den Santo-Altar zu Padua. Über die Archivolte legt sich eine konsolartige Volute und auf dieser steht ein nackter Putto. Auch dieses

(1) Durch Vermittlung Niccolòs nach Florenz gebracht, scheint dieses Motiv in der Donatello-Werkstatt Anklang gefunden zu haben. Wir finden es wieder auf einer Plakette im Kaiser Friedrich-Museum (abgeb. Klass. d. Kunst S. 95), einem sicher nicht eigenhändigen Werke Donatellos.

(2) Besonders reiche Kandelaber befinden sich an der sog. Richterbank in der Loggia zu Traú (abgeb. bei Iveković, Dalmatiens Architektur und Plastik, bei Schroll, T. 6) und am Eingang zur Orsinikapelle (abgeb. bei Iveković, T. 26 u. 27).

Motiv und zwar in denselben Proportionen finden wir bei Donatello an einem Altarentwurf im Victoria and Albert-Museum zu London. In etwas geänderten Proportionen und lebhafter bewegt hat Niccolò das Motiv über der rechten Apsiswölbung im Dom zu Sebenico wiederholt (Abb. 11a). Prächtig aufgefaßt sind auch die beiden Löwen. Im venezianischen Kunstkreise, zu dem Dalmatien in dieser Zeit gerechnet werden muß, herrschte damals die durchaus heraldische Gestaltung des Markuslöwen. Derartige Löwen wären hier ganz undenkbar, wenn sie nicht den Marzocco als unmittelbares Vorbild gehabt hätten (Abb. Klassiker der Kunst, S. 18). Den vollen Ausdruck grandioser Monumentalität von Donatellos Wappenlöwen hat Niccolò hier wiederholt. Der Sarkophag ist dem Donatellos vom Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium zu Florenz analog gestaltet, nur daß die beiden Putten, die das Schriftblatt halten, hier nicht sitzen sondern stehen bzw. schreiten.

Der interessanteste Teil ist jedenfalls das Kreuzabnahme-Relief. Wir empfinden wieder den starken Einfluß von Donatellos Grablegung am Santoaltar (Abb. Klassiker der Kunst, S. 115), aber trotzdem ist nur die eine, uns schon von der Arka St. Rainerii her bekannte Frau mit den erhobenen Händen und zwar diesmal ganz getreu wiederholt. Alle anderen Figuren sind selbständig erdacht und bei einigen sind sogar ganz neue Ausdrucksmittel verwendet. So ist z. B. das Anpressen der beiden Fäuste vor das Gesicht, bei dem Manne links vom Kreuz, ein äußerst wirksames Motiv für den Ausdruck unfaßbaren Schmerzes.

Konnten wir bisher sehen, daß Niccolò trotz teilweiser Entlehnungen von Donatello an seinem großen Lehrmeister niemals zum Plagiator geworden ist[1]), so müssen wir zugeben, daß er in kompositioneller Beziehung völlig eigene Wege geht, und zwar in einer Weise, die uns anzeigt, daß er der Architur weit näher steht als Donatello. Denn dieses Relief ist nicht wie ein Schmuckstück in eine bereits fertige Architektur eingelassen, sondern es bildet vielmehr einen integrierenden Bestandteil derselben. Wir erkennen leicht, daß der Kontur von Rücken und Kopf des dicken kauernden Jüngers über den Scheitel der Maria fortgesetzt gedacht in Kopf und Rücken des rechts knienden seine Ergänzung findet, so daß annähernd eine Halbkreislinie entsteht. Konzentrisch zu dieser können wir eine zweite Halbkreislinie beobachten, die über Rücken und Kopf des links stehenden Mannes, über den Kopf des Mannes mit den Fäusten vor dem Gesicht, über den Kopf der Frau mit den erhobenen Armen, von hier fortgeführt durch ihren linken Unterarm zu dem Kopf und Rücken der ganz rechts stehenden Frau verläuft. Konzentrisch über dieser wölbt sich als dritte die Bogenarkade der Nische. Eine Unterbrechung erfährt diese dreifache Bogenstellung durch die scharfe Vertikale des Kreuzes, die durch die beiden Kandelaber nochmals aufgenommen und flankiert wird. Daß diese kompositionelle Gestaltung hier keine zufällige ist, wird sich noch aus der weiteren Betrachtung der Werke Niccolòs ergeben.

Ungefähr gleichzeitig mit der Ausführung des Sobotagrabmales war Niccolò mit einem anderen noch weitaus bedeutenderem Werke beschäftigt: Der Erbauung der Orsini-Kapelle (Abb. 7). Über deren architektonische Qualitäten habe ich mich in der mehrfach zitierten Abhandlung eingehend geäußert,[2]) hier möge nur die Besprechung ihres plastischen Schmuckes, soweit er von Niccolò stammt, Raum finden. Der Wandsockel wird hier durch ein überaus anmutiges Motiv belebt (Abb. 10). Zwischen je zwei Pfeilern erscheint eine halbgeöffnete Türe mit antikisierender

(1) Wie z. B. Michelozzo an einem Relief in Ragusa. Vgl. meine zitierte Arbeit S. 115 ff.
(2) S. 136 ff.

Kassettierung aus deren Spalt ein Putto mit einer brennenden Fackel hervortritt. Die Anregung zu diesem Motiv hat Niccolò von der antiken Sarkophagdekoration empfangen. Im Hofe des Palazzo Medici-Riccardi steht z. B. ein solcher Sarkophag. Allein die hervortretende Figur stellt einen Erwachsenen dar. Donatello hat an der Basis des Gattamelata gleichfalls eine Tür angebracht, aber geschlossen und ohne Figur. So sehen wir, daß Niccolò hier zwar Anregungen empfangen, dieses entzückende Motiv aber ganz aus eigener Schöpferkraft neuzugestalten wußte.

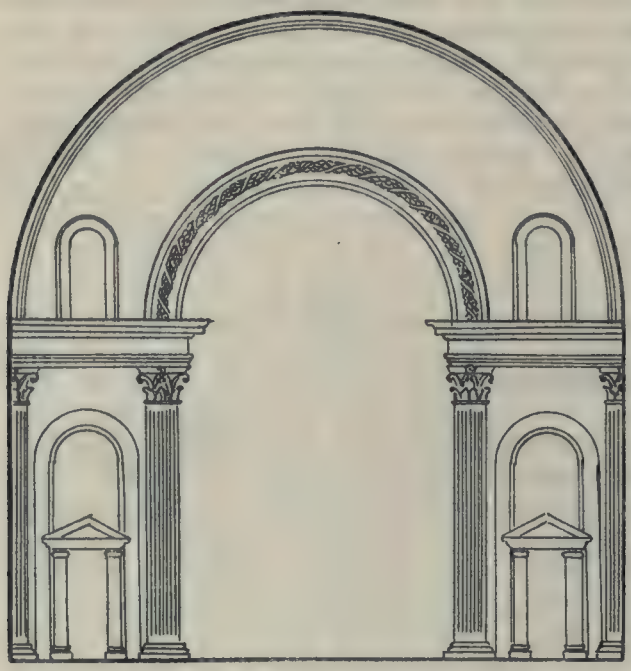
Den Hauptschmuck der Kapelle bilden aber zweifellos die 12 überlebensgroßen Freifiguren, von denen 7 von der Hand Niccolòs stammen.[1])

Es scheint, daß der Meister sich hier zum ersten Male an einer Freifigur versuchte. Durch einen günstigen Zufall ist uns nämlich am Friedhofe von Traú eine Statue erhalten, die wir wohl mit Recht als den ersten, und zwar mißglückten Versuch Niccolòs, eine Freistatue herzustellen, ansehen können (Abb. 12). Sie stellt den Heiland dar und war wohl für die Mittelnische der Kapelle bestimmt. Zwei Putten schmiegen sich eng an ihn an. Ihre Formengebung allein würde genügen, wenn überhaupt ein Zweifel walten könnte, die Figur dem Meister zuzuschreiben. Schon die Art, wie er die Gestalt des aufrecht stehenden Mannes durch den weit sich ausbreitenden Mantel mit den beiden Kinderfiguren in eine geschlossene Masse zu vereinigen trachtet, läßt auf eine gewisse Unsicherheit in der Wahl des Standmotivs schließen. Und dabei hat ihn auch das Schicksal ereilt. In seiner Vorliebe für pompöse Faltengebung führt er die rechte Mantelkante über das rechte Bein und läßt sie dann in breiten Falten herunterfallen. Aber über der Ausbildung dieser Falten vergißt er das Bein selbst zu formen und so sehen wir unten an der Plinthe zwar die Fußspitze erscheinen, allein das Bein fehlt. Diese Statue erschien daher unverwendbar und ist uns nur durch einen Zufall als Zierde der Friedhofsmauer erhalten geblieben. In derselben Friedhofsmauer ist noch ein zweites Werk Niccolòs eingelassen (Abb. 11). Diese heute verstümmelte Halbfigur Gott Vaters ist zwar ebenfalls unverwendet geblieben, aber nicht wegen eines Versehens des Meisters, sondern weil ein Teil ihrer Rückwand einer Gesteinsfuge zum Opfer gefallen ist. Diese Platte hatte nämlich eine ganz besondere Verwendung, sie sollte den mittleren Schlußstein in der weit spannenden Kassettenwölbung der Orsinikapelle bilden. Eine unverletzte Replik befindet sich, von einem Laubkranz umschlossen, an ihrem Bestimmungsorte eingelassen, eine zweite ziert den Bogen über der Hauptapsis in Sebenico. Wir erkennen auf den ersten Blick die nahe Verwandtschaft dieses hochgewölbten Hauptes mit dem eben besprochenen Christus. Auch die Faltengebung stimmt überein. Denselben gütigernsten Greisenkopf, aber weit besser erhalten, fast noch ausdrucksvoller im Detail, finden wir an einer der Statuen im Inneren der Orsinikapelle, die den Evangelisten Johannes darstellt (Abb. 8). Hier übernimmt der Adler die Rolle der Putten zur Erleichterung des Standmotivs. Aber die ganze Haltung ist schon bedeutend freier und der hohe Gelehrtenkopf von großartiger Würde. Die Wirkung dieser Figur ist eine solche, daß Venturi sich sogar veranlaßt fühlte, sie dem Alessandro Vittoria zuzuschreiben! Unter den Freifiguren Donatellos findet die überreiche Faltengebung Niccolòs keine Vorbilder. Wohl aber an den Reliefs auf den Bronzetüren der „Alten Sakristei". Hier erkennen wir auch an mehreren Figuren die eigentümliche Bauschung der Falten über dem Knie, die wir bei fast allen Statuen

(1) Wir können hier den umständlichen Beweis für die Scheidung der Hände zwischen Niccoló, A. Alexi und Giovanni Dalmata (?) nicht wiederholen und müssen daher abermals auf die zitierte Arbeit S. 139 ff. verweisen.

Niccolòs bemerken. So z. B. an der neben dem Johannes stehenden Figur des Philippus. Sie zeigt abermals einen Fortschritt in der Befreiung des Standmotivs und so steigert sich das Können des Meisters bis zur Christusfigur, die als Ersatz für die mißglückte in der Hauptnische Aufstellung fand.[1])

Aber das eigentliche Hauptfach Niccolòs bleibt doch das Relief. In der oberen Abschlußlünette der Kapellenrückwand hat er eine Krönung Mariae dargestellt, die kompositionell gewiß zum Höchsten gehört, was das Quatrocento überhaupt erreicht hat (Abb. 9). Auf einer Bank, die in illusionistischer Verkürzung im Halbkreis zurückzuspringen scheint, sitzen der Heiland und Maria einander gegenüber. Die Jungfrau neigt sich, die Arme über die Brust kreuzend, demütig vor, während Christus, sich ein wenig vom Sitze erhebend, ihr die Krone aufs Haupt setzt. Hinter der Brüstung der Bank erscheinen in lieblichen Gruppen vereint die bei Niccolò so beliebten Putten. Während die Mittelgruppe betend an der heiligen Handlung teilnimmt, haben sich die anderen halb lässig, halb neugierig an die Brüstung gelehnt. Ganz rechts stützt sich einer in ganz derselben Weise in die Hand, wie der bekannte Engel auf Raffaels Sixtinischer Madonna. Das ganze Relief erscheint wie eine Vorahnung von Michelangelos Madonna des Angelo Doni.



Wandschema in Brunelleschis alter Sakristei von S. Lorenzo

Hinsichtlich der Massenkomposition können wir bei diesem Relief dieselbe Beobachtung machen wie an der vorbesprochenen Kreuzabnahme. Der Rücken und Kopf der Madonna schließen sich mit dem linken Arm und dem Rücken Christi zu einem Halbkreis zusammen. Überragt wird diese kompositionelle Begrenzungslinie durch das Haupt Christi, dem als Gegengewicht die Krone auf der linken Hälfte entspricht. Der konzentrische Bogen darüber wird von den Köpfchen der Putten gebildet, während den kräftigen Abschlußpfeilern der Bankbrüstung samt den sich daran lehnenden äußersten Putten (der rechte auf der Abbildung leider nicht mehr sichtbar) als begrenzende vertikale Pfosten das ganze zusammenhalten, eine Funktion, die bei dem Grablegungsrelief den beiden Kandelabern zufiel. Dieses strenge architektonische Schema hat in den bewegten Kompositionen Donatellos kein Vorbild, wohl aber in der gleichzeitigen Architektur. Brunelleschi hat der Stirnwand seiner „Alten Sakristei" in S. Lorenzo eine ähnliche Gliederung gegeben.

In die Hauptarkade ist eine zweite konzentrisch eingeschrieben, und was die auffälligste Analogie bildet, in dem Raume zwischen den Arkaden sind zwei schmale Fenster als kräftige Vertikale eingestellt. Ich habe diese Fenster bisher als einen

(1) Durch einen barocken Altar verdeckt und daher nicht photographierbar.

Notbehelf angesehen, um dem ohnedies dunklen Raum etwas mehr Licht zuzuführen.[1]) Die Analogie zu den Reliefs Niccolòs legt aber die Vermutung nahe, daß es sich hier um eine gewollte Durchbrechung der Arkatur handelt, die Fensternischen demnach ebenso ein kompositionelles Ausdrucksmittel sind wie die Kandelaber bei Niccolò. Unserem gegenwärtigen Empfinden scheint diese Durchbrechung freilich nicht besonders glücklich und die Wand der Pazzikapelle, die dieselbe Einteilung wie die Wand der Sakristei aufweist, aber unter Weglassung der Fensternischen, wirkt weitaus günstiger und ruhiger auf den modernen Beschauer. Unbedingt aber müssen wir zugestehen, daß die Art, wie Niccolò das Problem erfaßte, weit glücklicher wirkt als bei Brunelleschi. Diese Tatsache muß zwar zunächst überraschen, wird aber eher verständlich, wenn wir bedenken, daß Niccolò als Architekt einen ganz hervorragenden Platz in der Generation nach Brunelleschi einnimmt. Daß die offizielle Kunstgeschichte ihm diesen Platz nicht schon längst eingeräumt hat, ist in dem Mißverständnis begründet, daß man seine Hauptleistung, die herrliche Kuppel und Fassade des Domes von Sebenico, bisher dem Giorgio Orsini zugeschrieben hat.

Noch ein Werk Niccolòs befindet sich eingelassen in die Friedhofsmauer von Traù (Abb. 13). In diesem Relief, es stellt, ähnlich dem am Sobotagrabe die Kreuzabnahme Christi dar, erreicht das dramatische Können Niccolòs seinen Höhepunkt.

Wäre diese Skulptur in Toskana aufgetaucht, so fänden wir sie gewiß schon längst in das Oeuvre Donatellos eingereiht. An dieser Stelle und im Zusammenhange mit den früher besprochenen Werken kann die Autorschaft Niccolòs keinem Zweifel mehr unterliegen. Der Affekt hat dem Relief am Sobotagrabe gegenüber eine bedeutende Steigerung erfahren. Das Haupt des toten Heilands hängt kraftlos, bloß dem Gesetze der Schwerkraft folgend herab. Donatello hat dieses Motiv bei der Grablegung in Padua, freilich noch weniger kraß, verwendet. Es bedeutet auch ein nicht geringes Wagnis, den Leib des Herrn so jeder Würde entkleidet, bloß als tote Masse zu gestalten. Für den Kopf der Maria scheint dem Künstler ein klassisch antiker Kopf als Vorbild gedient zu haben. Doch ist der Ausdruck furchtbaren Schmerzes nicht mit den Ausdrucksmitteln der Antike erreicht (vgl. etwa den Niobekopf), sondern mit den von der Gotik gelieferten Ausdrucksmitteln, man beachte besonders den zu einer geraden Linie verzerrten Lachmuskel.

Der Körper Christi liegt über dem linken Fuß der Maria. Diese Art der Gruppierung scheint die Kenntnis des Bronzereliefs Donatellos vorauszusetzen, das sich jetzt im Victoria- und Albert-Museum zu London befindet (Abb. Klassiker der Kunst, S. 123), denn auf diesem ist dasselbe Motiv nur seitenverkehrt angewendet.

Eine in bezug auf ihre anatomische Richtigkeit besonders bemerkenswerte Gestalt ist die des kauernden Jünglings rechts. Sie bedeutet einen großen Fortschritt gegen die ähnliche Figur, die am Sobotarelief ganz links kauert. Die Figur des Johannes mit dem schreiend verzerrten Gesicht und den besonders links wirr herabfallenden Locken erinnert auffallend an die Tonplastiken aus der Schule Guido Mazzonis und Begarellis. Da die frühesten dieser Werke aber fast um eine Generation später entstanden sind als dieses Relief, das durch die Berufung Niccolòs nach Sebenico 1477 einen terminus quo ante erhält, ist eine Abhängigkeit unseres Reliefs von jenen Werken ausgeschlossen. Die klagende Alte im Hintergrunde ist uns

(1) Vgl. Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur bei Schroll 1915, S. 46.

von der Arka St. Rainerii her bekannt, ihr Gegenstück aber, der alte Mann, der sein Gesicht mit den Händen bedeckt, ist eine Gestalt edler Trauer, wie sie kaum einem von Donatellos Florentiner Nachfolgern gelungen wäre.

Zwischen den Kreuzen erscheinen zwei trauernde Engel in den Wolken. Die Verkürzung ihrer abwärts schwebenden Körper ist noch nicht überzeugend gelöst, doch erinnern wir uns, daß auch Donatellos Maria Himmelfahrts-Relief am Brancacci-Grab in Neapel dieselbe unbefriedigende Lösung aufweist.

Trotz der lebhaften Bewegung finden wir hier ähnlich wie bei den früheren Werken eine sorgfältig abgewogene Komposition. Die Gruppe der drei unmittelbar um den Leichnam beschäftigten Personen ist streng in Pyramidenform aufgebaut und gipfelt in der Figur des klagend zum Himmel blickenden Weibes. Leider ist die rechte Gesichtshälfte dieses ungemein eindrucksvollen Kopfes einer Schichtungsfuge im Gestein zum Opfer gefallen.

Der pyramidale Aufbau dieser Gruppe wird durchsetzt von einer stark betonten Horizontalen, die durch den Rücken des im Schmerze sich niederbeugenden Johannes, die Schulter und den Kopf der Maria und durch Haupt, Rücken und fliegenden Mantel des Petrus gebildet wird. Petrus beugt sich mit eindrucksvoller Geste rasch vor, um mit ausgestreckter Hand die Stirne der Madonna zu stützen, denn die vom Schmerze ergriffene Mutter droht über der Leiche des Sohnes hinzustürzen.

Seitlich begrenzt wird die Gruppe durch die beiden stehenden Figuren der klagenden Alten und des Mannes rechts, die damit dieselbe ästhetische Funktion erfüllen wie die Kandelaber am Sobotagrabe und die Pfeiler am Krönungsrelief.

Merkwürdig ist es, daß dieser hier angewandte Aufbau im Dreieck in der ganzen Florentiner Malerei bis Raffael das hauptsächlichste kompositionelle Problem bleibt.

Aber auch abgesehen von dieser glänzend aufgebauten Komposition müssen wir eingestehen, daß dieses Werk in der dramatischen Konzentration auf einen Punkt und auf einen Moment das Höchstmaß der Ausdrucksfähigkeit des Quattrocento erreicht.

Noch ein letztes Mal hat Niccolò denselben Gegenstand dargestellt und ihm trotzdem wieder eine ganz neue Gestalt gegeben (Abb. 14). Das Relief ist leider bis auf die gewohnten Kandelaber zu beiden Seiten unvollendet geblieben und befindet sich heute am Kampanile der kleinen Kirche St. Maria in val verde zu Sebenico eingemauert. Dieses Relief schließt eng an die vier Wunder des hl. Antonius am Santoaltare an. Wie im Wunder mit dem Esel ist der Hintergrund von einer dreifachen Arkade gebildet. Wie auf den Paduaner Reliefs ist die Raumvertiefung durch eine Scheinarchitektur angezeigt, die sich (ganz rechts) kühn nach dem Hintergrunde zu verkürzt. Seinen früheren Werken gegenüber finden wir hier eine ganz überraschende Konzentration. Die Figuren sind dicht neben- und übereinander angeordnet, sie drängen und überschneiden sich, aber trotzdem ist für jede einzelne der entsprechende plastische Raum gelassen, wir sind von der anatomischen Möglichkeit jeder einzelnen Gestalt überzeugt im Gegensatze zu mittelalterlichen Darstellungen, wo ein dichtes Gedränge (etwa im Himmel) oft nur durch eine Unzahl von Heiligenscheinen übereinander zum Ausdruck gebracht wird. Auch darin schließt Niccolò an die Paduaner Reliefs an. Auch das Aufgeben der Isokephalie, das absichtliche Hinausragen einzelner Gestalten finden wir hier und dort. Dieselben Beobachtungen können wir auch im einzelnen machen. Die Aktfigur ganz links, die sich lässig auf die Leiter stützt, die uns schon so bekannte Frau mit den klagend erhobenen Händen sind ganz bestimmte Donatellesche Typen. Außer den erwähnten Werken befinden sich noch einige kleinere Arbeiten

in Sebenico, wo Niccolò von 1477 bis zu seinem um 1500 erfolgten Tode den Dombau leitete und sich als Architekt fast noch bedeutender erwies, denn als Bildhauer. Wir haben aber geglaubt gut zu tun, wenn wir von der Besprechung dieser Arbeiten absehen. Denn sein künstlerisches Charakterbild kann nicht mehr deutlicher werden, wenn wir sein Oeuvre noch um einige Putten, Vasen, Wappen und dergleichen vermehren. Er ist aber eine so ausgesprochene Künstlerindividualität, seine Werke sind so charakteristische Exponenten seiner Persönlichkeit, daß wir nicht befürchten müssen, eine künftige Forschung werde ihm einige der hier angeführten Werke wieder absprechen. Eher erscheint es uns wahrscheinlich, daß der Katalog seiner Werke durch neue Zuschreibungen wachsen werde.

Gewiß ist aber das eine, daß unter all den Marmorarii, den Bronze- und Tonbildnern, die in Florenz von Donatellos Errungenschaften zehrten, Niccolò der einzige war, der seinen letzten großen Stil verstanden und weitergeübt hat.

# DIE FROSCHPERSPEKTIVE DES GENTER ALTARS

Von RAGNAR JOSEPHSON-Upsala

Mit acht Abbildungen auf einer Tafel

Die Entstehung des Erstlingswerkes der niederländischen Kunst, des Genter Altars, ist Gegenstand eines gewaltigen Streites zwischen einer legendarischen und einer historischen Auffassung geworden. Es gibt immer noch Gläubige, die die Meinung hegen, die van Eycks hätten in dem Wunderwerk in Gent nach biblischer Art Erde und Himmel der niederländischen Kunst aus dem Nichts geschaffen. Jedoch hat die Kunstwissenschaft der letzten Jahrzehnte energisch nachzuweisen versucht, daß, wie alle Frucht menschlicher Wirksamkeit, auch der Genter Altar ein Teil einer Entwicklungskette ist, in der keine Glieder fehlen. Die Frage nach dem Ursprung der niederländischen Kunst ist jedoch noch lange nicht entschieden, und das aufquellende, glänzende Farbenspiel des Genter Altars beharrt noch immer blendend und rätselvoll.

Das Folgende will ein Beitrag zur Erklärung einer der Voraussetzungen sein, aus denen der Genter Altar hervorgegangen ist. Ich will hier eine der vielen künstlerisch-technischen Neuerungen, die der Altar aufweist, einer Betrachtung unterziehen und versuchen, ihr eine Erklärung zu geben.

* * *

Am Genter Altar tritt zum ersten Male in der Geschichte der Kunst eine neue perspektivische Darstellung auf: die Perspektive mit dem Augenpunkt und Horizont des Bildes tiefer als dessen unterer Rand, d. h. der abgebildete Gegenstand (schräg) von unten gesehen. Mit einer Analogie-Bildung nach dem Ausdruck Vogelperspektive pflegt diese Perspektive der Kürze wegen Froschperspketive genannt zu werden.[1])

Betrachten wir die Adam- und Evabilder, so finden wir, daß sie von unten her gesehen sind; wir sehen die Unterseite von Adams vorderem Fuße; der hintere Fuß ist verschwunden, nicht deshalb, weil er durch den vorderen verdeckt, sondern weil er unter dem Rahmen befindlich gedacht ist. Die ganze Gestalt des Adam ist konsequent nach dieser Perspektive durchgeführt, die der Eva ebenso.

Die Froschperspektive ist bei diesen Gemälden um so bemerkenswerter, da sie die ruhige Komposition und die dem Altar sonst eigene strenge Einheitlichkeit unterbricht; die anderen Gemälde der oberen Reihe sind nämlich in normaler Perspektive gesehen.[2]) Die Absicht ist intensive Wirklichkeitsbestrebung: der Beschauer muß sich ja unter den Gemälden der oberen Reihe befinden; die Froschperspektive läßt demnach den Augenpunkt des Künstlers nahezu mit dem des Beschauers zusammenfallen, und die menschlichen Gestalten erreichen hierdurch, im Gegensatz zu den daneben sitzenden himmlischen, eine starke und augenfällige Körperlichkeit.

Noch findiger ist diese Perspektive auf den halbkreisförmigen Feldern ausgenützt, die die Verkündigungs-Gemälde krönen. Die von unten her gesehene Decke des

(1) Dem Vorkommen dieser Perspektive am Genter Altar wird, eigentümlich genug, kaum Beachtung geschenkt. J. Kern, der eine Abhandlung über die Perspektive bei den Eycks geschrieben hat (Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule, I, Leipzig 1904), erwähnt sie nur ganz flüchtig.

(2) Eine Analyse der überlegten Planmäßigkeit, mit der z. B. die Symmetrie durchgeführt ist (s. F. Laban: Das Gleichgewicht der Innenseiten der unteren Flügel des Genter Altars; Zeitschr. f. bild. Kunst; 1898), macht diese Planlosigkeit in den Horizonten der Gemälde besonders bemerkenswert.

Verkündigung-Zimmers bildet den Fußboden, auf dem die Propheten der Segmentgemälde ruhen; die die Gemälde trennende Rahmenleiste bildet einen Teil der Architektur des Bildes und zwar den Durchschnitt des Fußbodens. Der Künstler hat also das obere Bild so in das untere hineinkomponiert, daß sie einen gemeinsamen Horizont erhielten, der im unteren Bilde belegen ist. Dieselbe absichtliche perspektivische Anordnung wiederholt sich, obgleich weniger deutlich, auch in den Feldern mit den Sybillen, sowie in den Gruppen von Skulptur-Imitationen, welche die Adam- und Evabilder krönen.

Auf acht von den Feldern des Genter Altars kommt also diese Froschperspektive vor. Wenn man die primitive perspektivische Kenntnis bedenkt, die den Genter Altar im übrigen kennzeichnet — beispielsweise die Konstruktion des Brunnens in der Anbetung des Lammes[1]) —, ist es starker Beachtung wert, daß diese raffinierte Perspektive angewandt wurde. Man vergleiche die entsprechenden Verhältnisse in dem perspektivkundigen und experimentierenden Italien, wo erst von Mantegna und Melozzo da Forli dieselbe Anordnung angewendet wird.[2])

Um die Entstehung dieser Perspektive erklären zu können, müssen wir uns einer anderen sonderbaren Eigenschaft des Altars zuwenden, die an und für sich von größter Bedeutung ist.

Am Genter Altar tritt, vermutlich zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, Skulpturimitation in zweidimensionaler Darstellung auf. An den Außenseiten der Flügel sehen wir die beiden Johannes, zwei Vollskulpturen in Stein, die auf Postamenten stehen, in Grisaille ausgeführt; an den Innenseiten der Flügel oberhalb der Adam- und Eva-Gemälde zwei kleine steinskulpturale Gruppen: Opferung Isaaks sowie Kain und Abel, ebenfalls in Grisaille, und das kleine scharfe Holzrelief am Pult des Engelchors. Die künstlerische Absicht ist hier, ebenso wie bei der Anwendung der Froschperspektive, die Erreichung vollkommener Wirklichkeitsillusion, ein herausfordernd starker Naturalismus.

Diese Skulpturimitation zeigt unwiderleglich teils großes Interesse für Steinmetzkunst, teils große Vertrautheit mit der Skulpturarbeit. Einige Kunstforscher haben auf Reminiszenzen aus der Antike hingewiesen,[3]) andere haben den möglichen Zusammenhang mit einer mittelalterlichen Skulpturschule hervorgehoben, nämlich der berühmten Schule in Dijon. Dieser letztere Einfluß wird aber ganz kurz mit den Worten wie „Verwandtschaft ist unzweifelhaft" usw.[4]) abgefertigt. Solche allgemeine Andeutungen über die Bedeutung der burgundischen Skulpturen des 14. Jahrhunderts für den Genter Altar dürften nicht genügend sein. Das Werk Sluters hat ganz sicher nicht nur auf die Skulpturimitationen, sondern auf die Menschendarstellung am Altar überhaupt entscheidenden Einfluß gehabt. Wir werden hier Zeugen der in einer primitiven Kunstperiode nicht ungewöhnlichen Erscheinung, daß es die Skulptur ist, die der Figurenschilderung in der Malkunst den Weg bahnt. Eine Parallele hierzu bietet bekanntlich die Vorrenaissance in Italien.

(1) Siehe Kerns zitierte Arbeit.

(2) Der erste Fall, wo diese Perspektive in Italien zur Anwendung gekommen ist — hier „sotto in su" genannt —, dürften Mantegnas unterste Fresken über die Jakobuslegende in der Eremitani-Kapelle in Padua zu Anfang der 1460er Jahre sein; Schmarsow, Melozzo da Forli, 1886, S. 308. Gegen 1478 bediente sich Melozzi da Forli zum ersten Male dieser Perspektive im Loretos-Dome; Schmarsow, a. a. O., S. 134.

(3) Vermutlich zuerst Michiel, Les Peintres Brugeois 1846, S. 49.

(4) Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserh., XXIV, 1904, S. 168.

Nicht allein in allgemeinen Zügen, beispielsweise der plastischen Auffassung der menschlichen Figuren oder dem starken Realismus in der Porträtdarstellung finden wir Verwandtschaft; die charakteristischen Neuerungen der Sluterschen Werke, die barocke Faltenbehandlung, sowie ihre oft eigentümlichen Stellungen kehren in einigen Eyck-Figuren treu wieder. Die Skulpturen, von denen hier die Rede ist, sind die wohlbekannten im Kloster Champmol bei Dijon, die von Claus Sluter und seinen Schülern in den allerletzten Jahren des 14. Jahrhunderts und den ersten des 15. ausgeführt wurden.

Für die wirklichen Skulpturimitationen des Genter Altars, die beiden Johannes, finden wir keine direkten Vorbilder. Die Erklärung hierfür kann darin liegen, daß verschiedene von den Kloster-Skulpturen während der Revolution zerstört wurden. Unter diesen befand sich auch, an der den sog. Mosesbrunnen krönenden Kalvariengruppe, ein Johannes, der möglicherweise vorbildlich gewesen ist. Wenn man jedoch die Skulpturauffassung der Eycks mit der in den erhaltenen Figuren des Mosesbrunnens zum Ausdruck kommenden vergleicht, beispielsweise mit Moses selbst, wird man eine schlagende Ähnlichkeit finden (Abb. 1/2). Man beachte die Einordnung: die breite Figur steht zwischen zarte, schlanke Kolonnen eingeklemmt; die Haarbehandlung: Haupthaar und Bart fallen in unnatürlich gleichmäßigen, korkzieherartigen Locken herunter; die Trachtbehandlung: der bauschige, weite, schleppende Mantel fällt in gewaltigen, tiefen, starren Falten hernieder, die plötzlich aufhören. Die Falten der Johannesfigur haben jedoch „gotisch" gebrochene Winkel, die bei Moses fehlen.

Wendet man sich den übrigen Figuren des Altars zu, die nicht Skulptur imitieren, so wird man unter den Skulpturwerken Vorbilder für mehrere derselben finden. Jodocus Vydt geht ohne Zweifel auf Philip le Hardi zurück (Abb. 3/4). Die betende Stellung ist von überzeugender Ähnlichkeit; ebenso der gerade, parallele Fall des Gewandes, das sich nach unten zu fächerartig ausbreitet. Die Schärpe, welche die Bekleidung Vydts zusammenhält, unterbricht nicht die vertikalen Linien der Falten.

Große Ähnlichkeit zeigen auch die hier nicht bildlich mitgeteilten Darstellungen von Philips und Vydts Gemahlin.

Vergleicht man ferner Sluters Johannes den Täufer am Portal mit dem Verkündigungsengel des Altars (Abb. 5/6), wird man starke Übereinstimmung in der eigentümlichen Bewegung finden: ein knieschwaches Vorwärtsgleiten. Diese gleitende Stellung wiederholt sich in Sluters Pendant zu Johannes, der heiligen Catharina. Die bogenförmigen Falten und der Fall des Gewandes gegen die Erde haben eine schwächere, dennoch aber unverkennbare Ähnlichkeit.

Die Gewand- und Faltenbehandlung an einer anderen der Altarfiguren, Christophoros, zeigen größere Abhängigkeit von einer anderen Portalskulptur in Champmol, der Sluter zugeschriebenen Madonna (Abb. 7/8; um das Vergleichen zu erleichtern, wurde die Madonna auf der Photographie umgekehrt kopiert). Die schräg hinaufgezogenen straffen Falten, sowie die charakteristischen Gruben an der Seite sind nahezu sklavisch von der Skulptur auf das Gemälde übertragen.

Durch diese Parallelen habe ich glaubhaft zu machen versucht, daß der eine der Brüder van Eyck in seiner Figurendarstellung von Sluters Skulpturen inspiriert worden ist. Dokumentarisch kann allerdings nicht bewiesen werden, daß der eine Eyck den Platz Champmol bei Dijon aufgesucht hat. Wir wissen aber urkundlich, daß Jan van Eyck vom 19. Mai 1425 bis zu seinem Tode als Hofmaler und Kammerherr bei Philip dem Guten von Burgund angestellt war.[1]) Dijon war die Hauptstadt

(1) Voll, Die altniederländische Malerei, 1906, S. 10.

dieses Herzogs und nichts ist wahrscheinlicher, als daß Jan van Eyck den Hof in Dijon besuchte und gleichzeitig die auch damals schon sehr berühmten Skulpturwerke gründlich in Augenschein genommen hat.

Wenn wir es also als sicher betrachten können, daß Jan van Eyck die Skulpturen gesehen hat, können wir auch annehmen, daß dieser Künstler als der starke Realist, der er war, an Ort und Stelle Skizzen von den stattlichen Skulpturwerken angefertigt hat. Daß er die Skulpturen sorgfältig gezeichnet hat, scheint ganz natürlich, da man weiß, mit welcher pedantischen Sorgfalt er die Modelle zu Adam und Eva abgemalt hat.[1]) Später hat er dann seine lebenden Modelle Stellungen nach den skizzierten Vorbildern einnehmen lassen und sich die dort erhaltenen Erfahrungen zunutze gemacht. Trotz einem ausgeprägten Sinn für das Naturalistische hat er es nicht unterlassen können, sich des unnaturalistischen Barocks der Skulpturwerke zu bedienen — der gewaltigen, effektvollen, bauschenden Mäntel.

Wir vergegenwärtigen uns also mit vollem Recht, daß Jan van Eyck auf der Treppe des Klosters in Champmol stand und die noch heutzutage vorhandenen Portalfiguren abzeichnete. Wegen der Höhe, in der die Figuren sich befanden, war er dabei gezwungen, sie etwas von unten her oder in der sog. Froschperspektive zu zeichnen. Hierdurch hat er die kühne Idee bekommen, in seine Gemälde, wenn er es für angebracht hielt, Figuren in dieser Perspektive einzusetzen; wohl gemerkt, immer nur einzelne Figuren, niemals, wie später Mantegna, einen architektonischen Raum. Der architektonische Raum in Froschperspektive entstand aus der perspektivischen Konstruktion, auf theoretischem Wege; die Darstellung einzelner Figuren in dieser Perspektive dagegen am natürlichsten aus Studien von Gegenständen, auf praktischem Wege. Das sorgfältige Modellstudium, eine der bahnbrechenden Eigenschaften der Eyckschen Kunst, erzeugte also die Froschperspektive, wenn nämlich die Modelle aus hoch aufgestellten Skulpturen bestanden.

Auf diesem Wege erhalten wir eine natürliche Erklärung für das staunenswert frühe Auftreten eines schweren perspektivischen Experiments, während die Wissenschaft der Perspektive noch im Keime lag.

(1) Otto Seeck hat („Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck", Abhandl. d. kgl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen, 1899, III) darauf hingewiesen, daß er ihre Hände und Gesichter brauner als die Körper gemalt hat.

# DIE ERZÄHLUNGEN DES PINTURICCHIO

Von ROBERT WEST

Die italienischen Maler der frühen Renaissance waren in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts auf dem Punkte angekommen, wo die Kunst akademisch wird und die Reaktion des Naturalismus gegen sie einsetzt. Diese letzten akademischen Jahre jeder Kunstperiode stehen meist bei den zeitgenössischen Künstlern der neuen Richtung in keinem allzu hohen Ansehen, während die Auftraggeber sich noch mit Vorliebe an diese schon erprobte Schule für die Ausführung ihrer Pläne wenden. Die Großen der absterbenden Epoche haben das Unglück, populär zu sein, weil sie allgemein verständlich sind und weil ihre Malweise im landläufigen Sinne schön ist. Sie werden einerseits überschätzt, andrerseits von den Neuen in ihrem Können unterschätzt. Zu einer ruhigen Würdigung ihres Schaffens gelangen sie erst, wenn das Parteigeschrei der Alten und der Jungen verstummt ist. Eigentümlich bleibt es aber, daß die kritische Bewertung jeder gegenwärtigen Kunstepoche nach Analogien im Kunstleben der Vergangenheit sucht und daß jede künstlerische Umwertungsepoche die großen Toten vergangener Kunstperioden als Bundesgenossen oder Feinde betrachtet. In der akademischen Goethe-Zeit kannte man kein höheres Ideal als Rafael, in unserer Zeit mußte ein Kunstschriftsteller wie Richard Muther seine kritische Würdigung Rafaels in der Form einer Apologie bringen. Ruskin und die englischen Präraphaeliten öffneten ihren Zeitgenossen die Augen für die Feinheiten der italienischen Malerschulen vor Rafael, für Perugino und die Sienesen, aber die Bewunderer Manets und Cézannes erinnerten sich wieder an des Michelangelo wegwerfende Bemerkung über die „goffi nel arte", und als Tschudi zum Leiter der alten Pinakothek in München berufen wurde, achtete der gesinnungstüchtige Kunstschreiber unserer Tage von den großen Künstlern der Vergangenheit eigentlich nur noch Greco und Goya. Heute läßt sich wieder eine leise Schwankung zu den Klassikern gewahren, was damit zusammenhängen mag, daß Naturalismus, Realismus und Impressionismus akademisch geworden sind, wie denn jede natürliche Reaktion endlich in ihren eigenen Akademismus einmündet. Wir fangen sogar schon an, der Pilotyschule gerecht zu werden und in Wilhelm Kaulbach einen großen Künstler zu sehen. Dementsprechend interessieren uns auch die akademischen Maler des ausgehenden Quattrocento von neuem. Wir finden Perugino nicht mehr bloß „süß" und Pinturicchios unvergänglicher Märchenzauber gewinnt neue Kraft. Mit diesen beiden Männern läuft die Malerei des Quattrocento aus. Ein großer Teil ihrer Werke ragt schon in das Cinquecento hinein. Sie waren damals altmodisch. Der genialste von beiden ist Pinturicchio. Ein typischer Quattrocentist, geistreich im Erzählen und liebenswürdig im Erfinden, war er ein ausgezeichneter Maler. Er zeichnete und komponierte gleich gut und die hohe Leuchtkraft seiner Farben gibt seinen Werken ihren glänzenden dekorativen Wert.

Er hieß Bernardino di Betto di Biagio; weil er zwerghaft klein war, nannte man ihn mit dem rohen Scherz damaliger Zeit „das Malerchen" oder den „Malerzwerg", wenn man nicht lieber auf ein anderes körperliches Gebrechen anspielte und ihn „sordicchio", den Tauben, nannte. Seine Frau Grania war liederlich und betrog ihn mit anderen Männern. Er war kränklich und sehr fleißig. Solche Tatsachen erzählen eine Tragödie. Er hatte viele Aufträge. Am päpstlichen Hof schätzte man sein Können und seine Produktivität. Die Borgias ließen ihn viel für sich arbeiten.

Im Jahre 1492 beschloß der Kardinal Francesco Piccolomini, am Sieneser Dom

einen Anbau zu machen. Er hatte die ganze, einen ungeheuren Wert repräsentierende Bibliothek seines Oheims, des Papstes Pius II. geerbt. Diese in würdiger Weise unterzubringen, befahl er den Bau eines Bibliotheksraumes, welcher vom linken Seitenschiff des Domes aus zugänglich sein sollte. Dem Antonio Barrili als dem besten Holzschnitzer und Intarsiakünstler seiner Zeit gab er die Bibliothekschränke in Auftrag, von Giacomo Ormanni ließ er die Gittertür machen, von Lorenzo di Mariano die Eingangswand in Stein hauen. So schuf er zugleich den Aufbewahrungsraum für des Aeneas Sylvius Piccolomini Büchersammlung und die Wandflächen für die Malereien des damals im Vatikan an den Appartimenti der Borgia tätigen Pinturicchio. Im Jahre 1502 wurde der Künstler aus Perugia nach Siena berufen und ihm die Ausmalung des ganzen großen Raumes übertragen. Von den Abmachungen, die hierüber zwischen Pinturicchio und seinem Auftraggeber stattfanden, gibt uns der schriftliche Kontrakt vom 29. Juni 1502 Kunde, Pinturicchio mußte sich ausdrücklich verpflichten, während der Dauer dieser Arbeit keine andern Aufträge anzunehmen, die Malerei al fresco auszuführen und al secco zu übergehen, die Kartons zu den Gemälden alle selbst zu entwerfen, sie auf die Wand zu übertragen und die Köpfe eigenhändig an die Wand zu malen. Die Mithilfe von Schülern blieb also auf unwesentliche Teile beschränkt. Als Lohn für diese sehr große Arbeit versprach man dem Maler die Summe von tausend Dukaten. Davon wurden aber zunächst zweihundert abgezogen, welche der Kardinal Piccolomini für das von ihm selbst aus Venedig beschaffte Gold und Ultramarin ansetzte. Die bloße Erwähnung von Gold und Ultramarin läßt aus der trocknen Urkunde die Malerei des Pinturicchio hervorleuchten, die in ihrer Farbengebung noch so blaugolden naiv ist wie die wundervolle Illumination der in der Libreria bewahrten Handschriften. Dem Künstler, der für zweihundert Dukaten Gold und Ultramarin auf seine Gemälde träufeln ließ, brachte man von seinem Lohn noch hundert Dukaten Vorschuß zur Reise und für die Anwerbung von Gehilfen in Abrechnung. Ehe man ihm aber auch nur diese dreihundert Dukaten aushändigte, mußte er erst einen Bürgen stellen, daß er seinen Verpflichtungen nachkommen werde. Bei der Vollendung jedes einzelnen Bildes sollten ihm fünfzig Dukaten gezahlt werden. Bei den zehn Bildern, die vorgesehen waren, kam er so auf fünfhundert Dukaten. Der von der Gesamtsumme dann noch fehlende Betrag von zweihundert Dukaten sollte ihm erst nach Vollendung des ganzen Werkes ausgeliefert werden. Er bekam eine Art Dienstwohnung in der Nähe seiner Arbeitsstätte. Außerdem sollten ihm vom Auftraggeber Gerüste, Kalk und Sand geliefert werden. Auch ein Deputat von Korn, Wein und Öl wurde ihm versprochen, so lange er an den Fresken tätig war.

Bei diesem sorgfältig ausgeführten Vertrag hätte es leicht sein Bewenden gehabt, denn noch im Herbst desselben Jahres lag der achtundvierzigjährige Mann todkrank in Perugia. Er starb nicht, aber er ließ, wie es nun einmal im Geist der Zeit lag, diese Gelegenheit nicht vorübergehen, ein Testament zu machen. Er muß sich damals schwer über seine Schwiegereltern und sämtliche Verwandte seiner Frau geärgert haben, denn er bestimmte, daß von dem seiner Witwe hinterlassenen Erbteil für jeden Besuch irgendeines Mitgliedes ihrer Familie in seinem Hause zehn Fiorini abgezogen werden sollten. Da sie nur 250 Fiorini erhielt, so hätten diese Verwandtschaftsbesuche kostspielig werden dürfen.

Nach seiner Genesung begab sich Pinturicchio nach Siena, wo er Anfang des Jahres 1503 an die Ausmalung der Decke in der Dombibliothek ging. Hier war er ganz in seinem Element. In satten, kräftigen Farbtönen wob er seine goldglitzernden Ornamentphantasien über die Gewölbe hin. Bunt, prangend und spielerisch

wucherte es aus den Gewölbekappen hervor, dunkelleuchtend und heiß troff es von den Zwickeln herab. Damals, als der „Malerzwerg" auf seinem Gerüst stand, um mit geschickten Fingern die Fäden sinnlicher Traumvorstellungen zu einem schillernden Zeltdach ineinander zu spinnen, waren die zehn großen Felder, in denen das Leben des Aeneas Sylvius erzählt werden sollte, noch leere Flächen. Es galt vorerst, das ganze Gemach durch Linien und Farben zu einer lebendigen Einheit zusammenzuziehen. In der Raumgestaltung, vor allem in der Gestaltung der Innenräume, sah die Kunst der frühen Renaissance stets ihre vornehmste Aufgabe. Pinturicchio war zu sehr Maler und Märchenerzähler, um seine historischen Gemälde nur als Dekorationsmittel aufzufassen. Er verstand es mit sicherem Takt, durch sie den vornehmsten Schmuck des Raumes zu geben und zugleich den ganzen Raum als Umrahmung seiner Bilder zurücktreten zu lassen. Alles in diesem einzigartigen Gemach ist aufeinander bezogen, ist tragendes und stützendes Glied eines Ganzen, lebt in ständiger Wechselwirkung mit seiner Umgebung. Mächtige gemalte und überreich ornamentierte Pilaster scheinen die Decke zu tragen und trennen die Bilder. An den Sockeln halten je zwei Putten das Wappen der Piccolomini. In dieser von Marmor, Gold und Farbe strotzenden Architektur öffnen sich zehn weite, hohe, rundbogige Fenster, so etwa mochte Pinturicchio sich die leeren Räume für seine Figurenkompositionen denken. Aus diesen Fenstern sollte man hinaussehen auf ein buntschillerndes, kraftvolles Leben des Abenteuers, der Arbeit und der Würde.

Die Piccolomini sahen ihr Wappen gern überall angebracht, wo es möglich war — das hatte ihnen Pius II. gelehrt; so erscheint denn auch an der gewölbten Decke der Dombibliothek das Piccolominiwappen mit dem Kardinalshut Francesco Piccolominis. Kurz darauf wurde der Kardinal mit der päpstlichen Tiara gekrönt. Er trug sie nur einen Monat lang. Am 18. Oktober 1503 starb Pius III. In seinem Testament hatte er seinen Erben die Fortsetzung der Arbeiten in der Dombibliothek empfohlen, aber eine Stockung scheint dennoch darin eingetreten zu sein.

Pinturicchio zog aus dem Bibliotheksraum, in dem gerade die architektonische Umrahmung fertig sein mochte, aus und arbeitete nebenan in der Taufkapelle für Alberto Aringhieri, den Leiter der Domopera. Wundervolle Bilder schuf der alternde Meister auch hier, aber er mag sich nach der Vollendung seiner eigentlichen großen Aufgabe gesehnt haben. Dort in der Libreria harrten seiner zehn große, hell erleuchtete, leere Flächen, auf denen er seine Phantasie, sein Erzählertalent tummeln konnte, auf denen Platz war für Gold und Ultramarin. Die Kartons für die Fresken mögen jetzt entstanden sein. Diese Entwürfe sind zum Teil von so hoher Schönheit und zeigen ein so gereiftes, abgeklärtes Können, daß man sie später dem jungen Rafael zuschreiben wollte. Unter den Gehilfen, deren sich Pinturicchio bei der Ausmalung der Libreria bediente, fand sich Rafael nicht, auch gibt es keinerlei Anhaltspunkte für einen Verkehr zwischen Pinturicchio und Rafael in den Jahren seiner sienesischen Tätigkeit. Die Namen der Schüler, die damals unter Pinturicchios Leitung arbeiteten, bezeichnen zwar für den Kenner der sienesischen Kunstgeschichte im 15. Jahrhundert tüchtige und talentvolle Maler, aber sie standen an Geist und Können so weit hinter ihrem Meister zurück, daß man ihre Tätigkeit in der Libreria lediglich als die geschickter Handlanger ansehen muß. Der Ruhm der Erfindung und Ausführung der gesamten malerischen Ausschmückung der Dombibliothek gebührt allein dem „Malerzwerg".

Da er selbst wohl so gut wie nichts vom Leben und Wirken des schon 1463 verstorbenen Papstes Pius II. wußte, so ließ sein Auftraggeber für ihn ein kleines pro memoria verfassen, nach welchem sich der Maler aus den Ereignissen dieses

reichen Daseins diejenigen zur Darstellung wählen konnte, die sich am meisten zur bildlichen Wiedergabe eigneten. Es liegt auf der Hand, daß der Kirchenfürst Francesco Piccolomini der Weisung seines Oheims eingedenk blieb „Aeneam rejicite, Pium recipite". Der Aeneas Sylvius, den man dem armen kleinen Malerchen vorstellte, war eine höfische Fiktion der historischen Stenographie. Er wußte ungefähr dies: Da war ein Mann, der Aeneas Sylvius Piccolomini hieß, sehr vornehm war (was für einen armen Maler bedeutet „und reich") und Papst wurde. Vorher verbrachte er sein Leben mit Kaisern, Fürsten und Päpsten. Sein Stoff hätte ihm nicht fremder sein können, wenn er ihn aus der griechischen Mythologie geholt hätte. Er war ihm auch ebenso unwirklich. Diesem fremden, ihm an sich gleichgültigen Stoff hieß es nun das Malerische zu entnehmen, blutleere Daten zu sinnlicher Wirklichkeit umzuschaffen. Der Phantasie des Malers war der weiteste Spielraum gelassen. Weil ihn sein Stoff nur äußerlich band, konnte er ihn zu den buntesten Märchen verarbeiten. Wenn die Tür der Dombibliothek hinter ihm zuschlug, wenn er allein auf seinem Gerüst stand und durch die beiden hohen Fenster der einen Schmalwand klares Licht in den stillen, weiten Raum wehte, fing Pinturicchio an, sich Märchen zu erzählen. Je häßlicher die Wirklichkeit seines eigenen Daseins war, das hinter ihm lag, jenseits der schattenden Pfeiler des Domes, desto leuchtender träumte er sich das Dasein jenes Großen, von dem er berichten sollte. Schön, jung und reich, hochgeehrt und glücklich — weil keine Weiber in seinem Leben waren außer einer Prinzessin, die er einem andern verheiratete, und einer toten Heiligen —, so mochte sich der arme Bernardino den Menschen denken, dessen Leben man ihm erzählt hatte, als ob es aus lauter Gipfelpunkten bestünde. Aber mochte es drum sein, er war froh, wenn er irgendwo Gipfelpunkte sah und sich wenigstens ein Dasein vorstellen durfte, in dem es keine Weiber, keine verlachten, betrogenen Ehemänner, keine Geldsorgen und keine Spötter gab. Wer sich selbst Märchen erzählt, der erzählt sie von sich selbst. Jeder Dichter und Maler malt und dichtet sich in die Gestalten seiner Phantasie hinein, identifiziert sich mit ihnen, lebt ihr Leben, wird reich und gesund an ihnen und gibt ihnen sein Herzblut. Als Pinturicchio des Aeneas Sylvius Leben malte, war er selbst Aeneas Sylvius und lebte mit ihm auf den Höhen des Daseins, die der arme Piccolomini nur spät und mühsam erklomm, aber das ging seinen Malerbiographen nichts an.

Pinturicchio fing an zu erzählen. Die Wirklichkeit versank vor ihm, als er allein vor den leeren Feldern der Dombibliothek stand: „Es war einmal ein schöner, reicher Fürstensohn, alle Güter der Erde standen ihm zu Gebote, er besaß schöne Kleider, weiße Pferde, stolze Burgen, und alles, was er hatte, war mit Gold bestickt und mit Edelsteinen geziert. Er war auch gut, so gut, wie nur die Glücklichen sind. Er wußte gar nichts von aller Schlechtheit, die es in der Welt gibt. Er sprach nie häßliche Worte, er hatte nie etwas Häßliches gesehen." So sah der junge Aeneas Sylvius des Pinturicchio aus und so liebte er ihn. Er liebte ihn auch noch, als er älter wurde. Er dachte sich ihn als milden, vornehmen Greis, immer ruhig, klar, gemessen, ein in Harmonie ausklingendes Dasein. Dem jungen Aeneas Sylvius gab er ein frisches, ovales Gesicht mit sanften, braunen Augen und schwellenden Lippen und auf die Schultern herabfallendes seidigbraunes Lockenhaar. Der Ausdruck leiser Melancholie, der jedes Lächeln von diesem schönen Jünglingskopf verscheucht, erscheint wie die empfindsame Pose eines quattrocentistischen Grandseigneurs, dessen Weltfremdheit ihm den Luxus der Romantik und Sentimentalität gestatten mochte. Man hat die Köpfe des Pinturicchio leer und süß genannt, weil sie vornehm und gut sind. Vornehme Güte mag der Charakter-

zug gewesen sein, den Pinturicchio bei seinem jugendlichen Helden vor allem zum Ausdruck bringen wollte. Vielleicht geschah es auch nicht ohne Absicht, daß er dieser Güte einen ganz leise abweisenden Zug von aristokratischer Fremdheit beimischte. Er mag Ähnliches in den jungen Edlen Sienas beobachtet haben. Der Typus des Pinturicchio kann nicht ganz Phantasie gewesen sein. Verwandte Züge finden sich in den Gemälden der älteren sienesischen Maler. Die Ahnfrauen dieser zarten Jünglinge aus edlem Geschlecht sind die prinzessinnenhaften, distinguierten Heiligen der Trecentobilder. Übrigens sind alle Gesichter auf diesen Fresken der Dombibliothek, mit Ausnahme einiger älterer Porträtköpfe, mehr typisch als individuell. Dadurch wird die ganze Erzählung von vornherein dem Bereich der historischen Wirklichkeit entrückt. Der ruhige, poetische Vortrag des Künstlers erhält dadurch etwas märchenhaft Stilisiertes, ein deutliches „Es war einmal". Die Strenge, die Genauigkeit und das unmittelbar Wahrscheinliche des historischen Gemäldes fehlen. Zwischen den Einzelpersonen aller dieser zehn Bilder bestehen keine anderen als rein äußerliche, durch den Gang der vorgeschriebenen Handlung bedingte Beziehungen. Jeder dieser Menschen ist für sich begrenzt. Ihr Dasein ist friedlich und harmonisch isoliert. Die innere seelische Harmonie offenbart sich nur in dem feinen Zusammenklang der Farben und dem leichten Wellenfluß der Linien. Sie sprechen nicht miteinander. In ruhigen, schönen Gesten deuten sie die Handlung an, welche die Szene von ihnen fordert, aber diese Gesten haben etwas Traumhaftes. Das Denken und das Sein dieser stillen Menschen gehört einer höheren Sphäre an als die politischer Aktionen.

Die besten Bilder sind die, in denen am meisten Landschaft, Architektur und Stilleben vorhanden ist. Das ist typisch für Pinturicchio und, obwohl es der Maler nicht wußte, auch für Aeneas Sylvius Piccolomini. Durch die architektonische Umrahmung hat Pinturicchio seine Bilder gewissermaßen außerhalb des Raumes verlegt. Man sieht durch die offenen Bogen einer italienischen Renaissanceloggia hinaus in das bewegte Leben. Am wenigsten gut paßt zu dieser Darstellungsweise natürlich der Innenraum. Die wenigst gelungenen Fresken der Dombibliothek sind denn auch diejenigen, in welchen die Darstellung eines Innenraumes durch das Sujet geboten war. Pinturicchio liebte es, das Auge über marmorne Balustraden, an goldenen Thronen vorbei, zwischen hohen Säulen hindurch in die windbewegte Luft freier, blauender Fernen zu leiten. Er liebte es, Gras, Kraut, Bäume und Gebüsche anzubringen und sie mit allerlei Getier zu beleben. Dadurch kommt in seine Märchen manchmal etwas von der Poesie der Schöpfungsgeschichte und manchmal etwas von der sinnlichen Lebensfreude des Renaissancemenschen. Kostüme und Architekturen konnte er mit naiver Sicherheit dem italienischen Quattrocento entnehmen, auch da, wo es sich um ein Straßenbild aus Frankfurt a. M. handelte. Die Fresken strömen darum ein starkes, würziges Aroma der frühen Renaissancekultur aus. Seine Märchen schaute Pinturicchio im Gewand der Wirklichkeit — nicht der Wirklichkeit, die ihn umgab, sondern der goldperlenübersäten Wirklichkeit, in welcher sich die fürstlichen Existenzen seiner bevorzugteren Zeitgenossen abspielten.

Von dem Aeneas Sylvius, der als abgerissener Student in den Dienst eines flüchtenden Kardinals genommen wurde, wußte Pinturicchio nichts, auf seinem ersten Fresko erscheint daher ein blühender junger Edelmann, der Sohn eines reichen sienesischen Magnatenhauses, auf weißem Roß ausreitend, umgeben vom Troß seiner Diener. Die Inschrift unter dem ersten Gemälde lautet: „Aeneas Silvius Piccolomineus natus est Pater Silvio Mater Victoria XVIII. October. Ann. MCCCC. V. Corsiani infundis Gentilibus Basileam at concilium contendens vi tempestatis in

Lybiam propellitur." Vasari muß diese Fresken des Pinturicchio gesehen haben, die Angaben, die er über Pinturicchios Werke macht, sind im allgemeinen richtig, wenn auch ungenau, aber von diesem ersten Bild der Serie macht er merkwürdigerweise eine ausführliche und ganz unrichtige Schilderung. Sein Bericht lautet: „Das erste Gemälde zeigt die Geburt Pius II. mit seinen Eltern Silvio Piccolomini und Vittoria im Jahre 1405 im Valdorcia in seiner Burg zu Corsignano, das jetzt nach ihm Pienza heißt, weil er es zur Stadt erhob. Das Bild zeigt auch, wie Aeneas getauft wurde. Seine Eltern sind nach dem Leben gezeichnet" (was unmöglich war). „In derselben Darstellung sehen wir Domenico, den Kardinal von Capranica, wie er in Eis und Schnee die Alpen überschreitet, um sich zum Konzil nach Basel zu begeben." Wie es die Inschrift besagt, stellt das Gemälde aber nichts anderes dar als die Abreise des jungen Helden nach Basel. Im Vordergrund sehen wir grüne Rasenflächen und etwas Pflanzenwuchs, links ein realistisch gezeichnetes Windspiel. Die Mitte des Bildes nimmt das starke, weiße Pferd ein, auf dessen Rücken Aeneas Sylvius sitzt. Roß und Reiter zeigen ihre Rückenansicht, aber den Kopf des Pferdes sehen wir in stark verkürztem Profil von links nach rechts gewandt und den des Aeneas Sylvius beinahe en face, da er sich wie nach einem ihm Nachsehenden umkehrt. Dadurch kommt Bewegung in die Gestalt des mit der ungezwungenen Sicherheit eines in allen ritterlichen Übungen erprobten Reiters zu Pferde sitzenden Jünglings. In der rechten Hand hält er einen Brief. Die weiße Kruppe des bis dicht an den Rand des Bildes gestellten Pferdes und der blaue Reisemantel, der auf den weißen Pferderücken herabfällt, bringen gerade in die Mitte des Bildes zwei große, ruhige Flächen kühler Farbe hinein. Dadurch wird die Gestalt des Jünglings aus dem unruhigen Hintergrund herausgehoben. Auf seinem braunen Gelock trägt er einen Reisehut von rötlich violettem Filz mit sehr kleiner blaugelber Feder — die Wappenfarben der Piccolomini. Dieser Hut wird durch ein breites blaues Band unter dem Kinn festgebunden. Vorn am Hut, dessen breite Krempe über der Stirn hoch aufgeschlagen ist, steckt eine erhaben aufgesetzte goldene Agraffe. Der breite dunkelgrüne, schwarzgestreifte Kragen ist ebenfalls mit erhabenen Goldperlen besetzt. Sehr schön ist der Faltenwurf des hellblauen Reisemantels, dessen Blau im Licht fast weiß erscheint, im Schatten grünliche Töne erhält. Ein dunkelroter Strumpf und gelbe Lederstiefel mit dunkelgrünem Umschlag vervollständigen die feine Farbenharmonie an der Kleidung des Aeneas Sylvius. Das Rot des Strumpfes (nur das rechte Bein wird sichtbar) wiederholt sich an der Kleidung einer anderen Figur, welche unmittelbar hinter dem Pferdekopf erscheint. Diese Gestalt sitzt auf einer blauen Schabracke zu Pferd, von der sich das Gelb des Stiefels abhebt. Das Pferd des Aeneas Sylvius hat nur eine kleine schwarze, mit Gold verzierte Decke, einen schwarzen Brustriemen und sehr wenig Zaumzeug am Kopf, alles reichlich mit Gold besetzt. Die Farbe des Pferdes ist nirgends ganz weiß, sondern rötlich warm getönt. Ihm zunächst im Hintergrund gegen das Grün des Kragens, das Blau des Mantels und das Weiß des Pferdehalses abgesetzt ein hellvioletter Mantel. Das Gesicht des Aeneas Sylvius hebt sich vom grüngrauen Hintergrund der Meeresfläche ab. Ein jugendlicher, lebhaft bewegter Reiter auf galoppierendem braunen Pferd bildet eine wirksame Kontrastfigur zur ruhigen, fast träumerischen Gestalt des Aeneas. Auch der Gesichtsausdruck dieses Jünglings ist lebendiger und lachender. Die Beziehung der beiden zueinander wird durch das allen denkenden und vorzugsweise koloristisch empfindenden Malern geläufige Mittel der Farbenübereinstimmung betont. Der junge Maler auf dem braunen, rotgezäumten Pferde trägt denselben blauen Mantel

wie Aeneas Sylvius. Das Grün, das bei diesem am Kragen erscheint, kehrt bei jenem am Strumpf wieder, das Gelb des Stiefels am Wams. Der allein sichtbare Ärmel hat ein grünlich schimmerndes Violett, dieser Farbton wiederholt sich am Wams des rechts auf der anderen Seite der Hauptfigur postierten Landsknechts. Der Jüngling auf dem braunen Pferd hält an langer roter Schnur und blauem Halsband das braune Windspiel. Diese Gruppe links des Reiters mit dem Windspiel und die Gestalt des stehenden Landsknechts rechts füllen mit der des Aeneas den ganzen Vordergrund. Durch die beiden Nebenfiguren wird die Hauptfigur im Gleichgewicht erhalten. Windspiel und Landsknecht vermitteln den Linienablauf des Pferderückens nach links und der Reiterfigur des Aeneas nach rechts. Alle Farben des Bildes, mit Ausnahme der blau-weißen Streifen am Bein des vorn dicht am Rahmen stehenden Landsknechts, sind sorgfältig ineinander getönt zu einem sonoren Akkord meist ungebrochener kräftiger Lokalfarben, die durch den reichlich aufgesetzten Goldzierrat noch an Schwere und Leuchtkraft gewinnt.

Im Hintergrunde erscheint das Meer, rechts auf einem grünumbuschten Felsenhügel erhebt sich eine Stadt des 15. Jahrhunderts mit Mauern, Türmen, Zinnen, gotischen Fenstern. Grünbewachsene Ufer und ein gläsernes, grünlich-stilles Meer, das nach dem Horizonte zu hell und blau wird, bis es in blaue Berge übergeht, die sich von einem hellgelben Himmel abheben, geben dieser Seite des Bildes etwas Sonniges, Windgekühltes und Heiteres. Links hingegen verbergen dichte graue Regenschauer die Landschaft, die Ansicht einer fernliegenden Stadt am Ufer verschwindet hinter schwarzen Wolken. In dieser Sturmwolke und der bewegten Atmosphäre kann man einen interessanten Versuch erkennen, beobachtete Lufterscheinungen wiederzugeben. Aber diese Gewitterstimmung bleibt ganz auf den linken Winkel des Bildes beschränkt, während der über den ganzen Hintergrund gespannte dunkelgrüne und gelbe Regenbogen weniger wie die Darstellung eines Naturphänomens denn als ein konventionelles Dekorationsmittel wirkt.

Die Inschrift unter dem zweiten Bilde lautet: „Aeneas Silvius a Basileae concilio in ulteriorem Britanniam orator in Scotiam ad regem Jacobum missus a tempestate in Novergiam pulsus et per Britanniam regios speculatores cludens Basileam revertitur." Das Bild ist horizontal in drei Teile gegliedert. Den unteren Teil nehmen die in einer offenen Loggia versammelten Figuren der Komposition ein. Der Fußboden ist mit weißen Marmorplatten belegt. Darüber türmt sich das buntfarbene, dichtgedrängte Menschentum. Genau in der Mitte steht der Thron des Königs, die Brüstung der Loggio überragend, während die Köpfe aller übrigen genau horizontal mit dieser weißmarmornen Brüstung abschließen. Darüber breitet sich neues Land, eine andere Sphäre, die nicht an der strengen Gebundenheit des Menschenseins teilnimmt. Zwei Säulen tragen den Mittelbogen und zwei Nebenbogen, die nur zur Hälfte gesehen werden. In dieser dreifachen Umrahmung erscheint eine reizvolle italienische Flußlandschaft. Gleich hinter dem Thron ragt als Raumbildner und zugleich als Verlängerung der die Bildmitte durchschneidenden Vertikallinien des Thrones ein hoher Baum auf, dessen Krone der Wölbung des Bogens folgt. Ganz rechts in der Mitte des rechten Bogenfeldes wird ein weiter hinten stehender Baum sichtbar, korrespondierend mit einer hohen Männergestalt von schlanker Haltung ganz vorn neben dem Umrahmungspfeiler. Links im linken Bogenfeld ragen Felsen empor, gedrungen aufeinander getürmt, in breiter Lagerung, ähnlich der Disposition der Personengruppe dicht unter ihr. Nur im Mittelfeld ist der Blick in die weite, klare Ferne offen.

Die Brüstung, über deren ruhiger Horizontallinie der Blick auf die Landschaft hinüberschweift, ist von weißem Marmor, die schlanken Säulen aus poliertem grauroten, weißgeäderten Stein, Bogenumrahmung und Zwickel graugrün bemalt und vergoldet, Basen und Kapitelle aus vergoldeter Bronze, die viereckigen Platten unter dem Wulst der Säulenbasen wieder aus Marmor. Die dritte und obere Abteilung des Bildes füllt die kassettierte Decke der Loggia aus. Das Balkenwerk ist hell grüngrau gestrichen, von dunkelblauem Grund der vertieften Kästen heben sich goldene Rosetten ab. Der koloristische Mittelpunkt des ganzen Bildes ist der hellblaue Mantel über den Knien des auf einem Throne sitzenden Königs. Dieser Mantel akzentuiert als horizontale Farbenmasse die horizontale Dreiteilung der Komposition. Der König ist der typische gute alte Märchenkönig mit feinem, vornehmem Greisenkopf und langem weißen Haar und Bart. Dieser lichte Kopf, der sich vom roten, schwarz und gold umsäumten Rücken des Thrones abhebt, ist mit dem zugehörigen schwarzen Kragen wie ein Porträt für sich behandelt. Das Kleid des Königs, das unter dem breiten, schwarzen Kragen hervorkommt, ist rosa, eine äußerst delikate Farbenzusammenstellung. Das energische Schwarz des Kragens steht gerade in der Mitte des Bildes, es wiederholt sich nur am Schuh des Königs und an der Rückenlehne des Thrones. Das Blau am Königsmantel ist genau das gleiche wie beim Mantel des Aeneas Sylvius auf dem ersten Bilde. Hier wird Grün damit zusammengestellt. Die rechts und links vom Thron stehenden Figuren sind Träger je einer grünen und einer blauen Farbenmasse, das starke Gelb des holzgeschnitzten Thrones wird vermittelt durch einen in sehr zarten grünen, weißen, rötlichen und bläulichen Tönen gehaltenen Teppich. Die große, rechts im Vordergrund stehende prächtige Männerfigur erhält zu dem blauen Mantel violette Ärmel und ein um Schultern und Hüften geschlungenes buntstreifiges Tuch. Dieses Gemälde ist vielleicht das schönste der Serie.

Nach ihm kommt als drittes das Frankfurter Bild, die Dichterkrönung des Aeneas Sylvius: „Hic Aeneas a Foelice V. Antipapa legatus ad Fredericum III. Caesarum missus laurea corona donatus et inter amicos eius ac secretarius annumeratur et praeficitur." Die Raumwirkung wird erzielt durch einen hübschen Renaissancebau als Abschluß im Mittelgrund. Dahinter und darüber schweift der Blick unbehindert ins Freie. Der Bau selbst ist einer jener leichten, luftigen Schöpfungen aus Pfeilern, offenen Bogenhallen und Ballustraden, wie sie der Phantasie des Quattrocento lieb waren, im Kontrast wahrscheinlich zu der massiven Schwere realer Bauten der Vergangenheit. Im oberen Teile des Bildes ziehen ein paar leichte Wölkchen über dem Giebel des Gebäudes hin, und zwei der für Pinturicchio charakteristischen unverhältnismäßig großen Vögel, die er gewissermaßen außer aller Beziehung zum Ganzen mitten in das Bild hineinbringt. — Die Hauptszene ist ganz nach links an den Rand des Bildes gerückt. Kaiser Friedrich III. sitzt in reichem, mit Goldperlen übersäten Gewand in Frankfurt a. M. auf offener Straße da. Vor ihm kniet der in einen lang herabfließenden Rock von dunklem Rot gekleidete Aeneas Sylvius. Das Profil des Kaisers ist uninteressant. Aeneas Sylvius hat Ähnlichkeit mit St. Sebastian, er ist ein hübscher, artiger Knabe, voll Anmut und Demut. Er kniet auf einem dunkelgrünen Teppich, der die gelben und roten Massen seiner und der kaiserlichen Gewandung verbindet. Den koloristischen Schwerpunkt des Bildes gibt die mächtige dunkelblaue Farbmasse der vom Rücken gesehenen vordersten Gestalt in der Mitte. Sehr schön sind die weißen Marmorstufen des Thrones an den Seiten mit Dunkelblau und Gold eingelegt. — Dieses Fresko enthält viele hübsche Einzelgruppen im Zeitkostüm.

Das vierte Bild stellt einen Innenraum dar. Die Inschrift berichtet: „Aeneas a Frederico III. Imp. legatus ad Eugenium IV. missus non solum ei reconciliatum est

sed Hippodiaconus et secretarius mox tergestinus deinde Senen. antistes creatur." Die Szene ist genau so dargestellt wie Ähnliches in alten Handschriften wiedergegeben wurde, buntfarbig und rhythmisch regelmäßig. Der mit der Geschichte Pius II. vertraute Leser weiß, daß dies Moment einen ebenso entscheidenden Wendepunkt im Leben des Aeneas Sylvius bedeutete wie seine Abreise nach Basel als Capranicas Sekretär. Dem Maler Pinturicchio bedeutete er hauptsächlich eine interessante Gelegenheit zur Darstellung eines Innenraumes. Den Unterschied in der Farbenstimmung bei freiem Licht und im geschlossenen Raum sah er wohl und er bemühte sich, die Wirkung des letzteren durch dunkle Töne darzustellen. Bei der Wiedergabe eines Innenraums hatte er auch gerade hier die weitere Schwierigkeit zu überwinden, daß der Beschauer in die genügende Distanz zum Bild gebracht werde. Es galt den Raum so zu vertiefen und gegen die architektonische Umrahmung zurückzurücken, daß er nicht gegen die drei ersten in luftigen Fernen sich verlierenden Bilder heraus, respektive aus dem Rahmen fiele. Pinturicchio half sich zunächst dadurch, daß er einen kräftig grünen, ungemusterten Teppich als große Fläche über den Vordergrund legte. Dann setzte er gerade vorn in die Mitte zwei große Prälatengestalten auf niederen Schemeln hin. Seiner Gewohnheit folgend, nahm er sie als Rückenfiguren, so daß der Beschauer mit ihnen in das Bild hineinsieht und der Maler außerdem zwei ruhige Farbenmassen erhielt. Die Gewandung der einen Gestalt ist karminrot, die der anderen ultramarinblau. Die Architektur des Raumes wird von dunklen, rotvioletten Bogen und Pilastern gebildet, die schöne Holzdecke ist gelb, grün und dunkelblau gemalt. In der Mitte des Raumes steht der weiße Marmorthron des Papstes mit runder Nische als Sitzplatz. Dieser Thron ist ganz umgeben von einem dunkelgrünen Baldachin, so daß der weiße Marmor sich nirgends mit dem violetten Marmor berührt. Papst Eugen IV. selbst ist ganz in einen grünen Mantel gehüllt. Hinter ihm in der Nische hängt ein roter Teppich. Auf den Stufen des Thrones liegt ein dunkelblauer Teppich, unter dem die Ränder eines schwarzen und eines gelben Teppichs hervorsehen. Vor dem Thron kniet Aeneas Sylvius, damals Kaiserlicher Rat, in reichem goldbestickten Gewand. Ein interessanter Porträtkopf ist das von einer roten Mütze bedeckte Profil des Prälaten im Vordergrund rechts.

Das fünfte und das sechste Bild kommen auf die schmale Eingangswand der Dombibliothek. Die Inschrift des fünften Bildes lautet: „Aeneas Frederico III. Imp. Leonoram Sponsam exhibet et puellae laudis ac regum Lusitanorum complectitur." Dieses Bild ist von besonderem Interesse für den in Siena Heimischen oder den, welchem es Freude macht, die Geschichte einer Stadt in ihren Bauten und Denkmälern geschrieben zu sehen. Im Zentrum des Bildes ist mit liebevoller Detailsorgfalt die noch stehende Säule gemalt. Diese Säule, welche auf ihrem Gebälk die Wappen von Österreich, Aragon, Siena und der Piccolomini trägt, wurde vor dem Camolliator errichtet zum Gedächtnis an den historischen Moment, da hier Aeneas Sylvius, damals Bischof von Siena, seinem kaiserlichen Gönner die junge, schöne, fremde Braut zuführte. Als die Denksäule errichtet wurde, vergoldete man Kapitell und Basen und malte die Wappen in ihren richtigen Farben. So hat sie Pinturicchio wiedergegeben, zu dessen Zeit die Säule noch wenig gelitten haben mochte. Dieses Bild ist eines seiner besten. Die Szene mußte seine Phantasie wie sein Schilderungstalent mächtig angeregt haben, denn sie hat an sich etwas von einer romantischen Ritterdichtung. Ein Kaiser, eine jugendliche Fürstenbraut, ein frommer Priester sind die handelnden Personen, ein glänzendes Gefolge füllt den Hintergrund und das sonnige Märchen selbst spielt sich ab im Grünen vor den Toren einer

malerischen Stadt, im glänzenden Schein der Sommersonne. Über Pinturicchios Darstellung liegt ein bräutlicher, jungfräulicher Zauber mit einem Beigeschmack soliden, höfischen Hochzeitsprunks, der sich in kostbaren Gewändern, Juwelen und Gold dartut. Goldene Mäntel liegen auf den Schultern des Kaisers und Leonorens. Die Gewandung des Kaisers ist von einer Zartheit der Nuancierung, als habe Pinturicchio an dieser Figur zeigen wollen, was ihm an malerischen Finessen zu Gebote stand. Hellblau, violett und Gold spielen ineinander über wie bei einem köstlichen Werk der Emailtechnik. Unter dem Gefolge findet sich das vornehme Porträt eines Malteserritters. Satt und in feuchter Wärme glänzend sind die Farben der Landschaft, leuchtende Lyrik, als sei ein sienesischer Frühsommermorgen darüber hergeschritten.

Auf diesen Sommertagstraum folgt ein Gemälde, das dem Künstler vielleicht unbewußt die Poesie der von Menschenhand geschaffenen Schönheit neben die in der Natur aufblühenden des Nachbarbildes stellt. Die Inschrift sagt: „Aeneas Senen. Antistes ad Calixtum III. orator a Frederico Imp. III. missus Pont. ad bellum asiaticum armat et patrum principumq. omnium rogatione card. efficitus." Notgedrungen mußte hier wieder ein Innenraum dargestellt werden. In der Mitte dieses Raumes steht ein reich vergoldeter Altar mit einem hellen Altarbild in schöner Frührenaissanceumrahmung. Das Hauptinteresse des Freskos ist auf dieses durch Kunst und Kunstgewerbe geschaffene Meisterstück konzentriert. Man fühlt deutlich, wie gleichwertig dem Künstler der Frührenaissance Bild, Rahmen und Altar gewesen. Als ein einziges schönes Kunstwerk stellt er sie zusammen. Er muß an diesem Altar gearbeitet haben wie die Mönche der romanischen Klosterkunst an ihren Reliquienschreinen. Alle Farben in diesem Bild sind feurig leuchtend. Ein feuriges Rot lodert als Baldachin über dem sitzenden Papst und über dem Altar, und dieser Feuerzauber entzündet sich aus der roten Glut eines Heiligengewandes im kleinen Altarbild. Das Blau des Pinturicchio, wieder mit Grün zusammengestellt, tragen zwei von rückwärts und im Profil gesehene Figuren in der Mitte des Vordergrundes. Ganz links und ganz rechts nimmt ein blasses Rosa gewissermaßen den Reflex der roten Flammen von Altar und Baldachin auf. Aeneas Sylvius selbst ist in Dunkelrot gekleidet. Merkwürdig ist das funkelnagelneue Aussehen der kassettierten Decke. Das hellbraun gefirnißte Holzwerk, der blaue Grund und die goldenen Rosetten wirken wie eine in unseren Tagen frisch angestrichene Renaissancedecke, deren Restaurierung man einem handwerksmäßig arbeitenden und nicht künstlerisch empfindenden Maler übertragen hätte. Die Plastik der Darstellung ist erstaunlich.

Das siebente Bild, welches nicht allein den historisch vielleicht wichtigsten Moment im Leben des Aeneas Sylvius darzustellen hatte, sondern auch das, worauf seine Nachkommen jedenfalls den meisten Wert legten, ist mit echt künstlerischer Inkonsequenz gleichgültig, gewissermaßen „en bagatelle" behandelt und das wenigst gute der ganzen Serie. Pomphaft meldet die lateinische Inschrift: „Callisto mortuo Aeneas Cardinalis Senen. acclamatione patrum apertisq. suffragiis Pont. deligitur et Pius II. nominatur." Zunächst mußte hier ein Kircheninterieur gezeigt werden, was den Maler offenbar langweilte. Eine gewisse müde Freude hat er wohl an dem koloristischen Problem der Darstellung weißer Kardinalsmützen und weißer Gewänder gehabt, mit denen er sein übliches Blau zu feiner Wirkung verband. Dieses siebente Bild ist das erste an der zweiten Langseite des Raumes, an der Ecke der Eingangswand. Es kommen also die vier letzten Bilder auf das Leben Pius II. nach seiner Papstwahl. Die vier ersten hatten von den — kurial gemilderten — Abenteuern des Aeneas Sylvius berichtet. Die beiden Bilder der

Eingangswand handelten von dem mit der Kirche versöhnten und geistlich gewordenen Piccolomini, dem Bischof von Siena. Es ist, als habe Pinturicchio die Papstbilder in gewisse äußere Wechselbeziehungen zu den Abenteurerbildern bringen wollen. Es war vielleicht einmal eine stille Stunde, wenn durch die geöffneten Fenster der Bibliothek das Rufen, Singen und Lachen, das Pferdegetrappel und die huschenden, stapfenden, trippelnden, trappelnden Geräusche des Lebens zu dem Maler hereindrangen, während durch die geschlossene Tür von der Kirche her gedämpfter Orgelklang und Weihrauchduft sich einschlich, und in dieser Stunde stieg in dem Gehirn des tauben Malerzwergs irgendein Gedanke ans Licht von der Einheit des geistigen und sinnlichen Daseins, von der Gleichwertigkeit aller Dinge als Bestandteile einer einzigen göttlichen Wesenheit, irgend etwas mystisches und monistisches dämmerte bei dem Malerzwerg, wofür er keine Worte finden konnte, wohl aber Formen, Linien und Farben. Von Aeneas Sylvius Piccolomini wußte er so wenig wie von Papst Pius II., nicht viel mehr wie eben die lateinischen Inschriften unter seinen Fresken besagen. Eins aber mochte er erfassen, aus seinem Märchenprinzen war ein Geistlicher geworden, ein Papst. So etwas sagt sich ein Pinturicchio seufzend. Innere Beziehungen konnte er nicht geben, dazu fehlten ihm die Tatsachen oder vielmehr die Bindeglieder, so stellte er nach Künstlerart Form und Farbe hin als Ausdruck geistiger Wahrheit und Wirklichkeit.

Das vierte Bild der Abenteuerserie stellte einen Innenraum dar, damit korrespondiert das Kircheninterieur, in dem sich die Papstkrönung Pius II. vollzieht. Das zweite Bild der Papstserie korrespondiert mit der Frankfurter Dichterkrönung. Der offizielle Titel lautet: „Pius II., Pont. Max. a Ludovico Mantuanor Principe classe in Naumachie speciem acceptus VI. calen. Junias Mantuam ad indictum de expeditione in Turcos conventum ingreditur.“ Der schönen Straßenarchitektur des Frankfurtbildes steht ein Stück italienischer Palast- und Gartenarchitektur gegenüber. Die Szene ist, wie Pinturicchio das so sehr liebte, in eine offene Loggia verlegt, welche jedoch nicht wie bei dem Loggienbild der anderen Längswand den Raum wie eine Kulisse quer durchschneidet, sondern durch vier Säulen in den Hintergrund getragen und mit diesem in Verbindung gehalten wird. Der Zusammenhang der Architektur mit dem dahinter liegenden Park wird des ferneren bewirkt durch den dunkelgrünen Behang der Brüstung hinter den Kardinälen und die Wiederholung dieses dunklen Grüns in der Kleidung dreier Gestalten des Vordergrundes, in dem Teppich der Throntreppe und bei zwei Figuren des Mittelgrundes. Im Bogen sieht man einen hübschen Laubbaum und neben diesem eine Zypresse.

Das neunte Bild: „Pius II. Pont. Max. Catherinam Senen. ob in numera eius miracula inter Divas retulit.“ Es war natürlich, daß man gerade hier in Siena die Heiligsprechung Katharina Benincasas unter den Taten Pius II. hervorhob. Dieses Bild steht gegenüber dem zweiten Bild der Abenteuer-Serie. Dort erschien der junge Aeneas Sylvius vor dem König von Britannien als ein irrender Ritter. Es war in der Tat eine der abenteuerlichsten Situationen dieses Abenteurerlebens, die Pinturicchio als buntschillernde Episode in seine Romanze verflocht. Ein nordischer König saß dort auf hohem Thron. Es kam zu ihm ein Jüngling aus fernen fremden Landen — Uhland hätte das dichten können, Pinturicchio malte daraus das poetischste seiner Bilder. Er malte marmorne Säulen und eine zauberische Landschaft und feine, gute Menschen mit stillen Augen und zarten Gebärden. Das war die Jugend. Gegenüber steht das Alter. Vor dem ergrauten Papst liegt eine Leiche. Tot liegt sie vor ihm, Katharina Benincasa — oder seine Jugend? Möglich, daß man zu viel in ein Bild hineingeheimnist, wenn man es lange betrachtet. Die

äußeren Wechselbeziehungen der Bilder kann jeder nachprüfen. Dem Königsthron des Jugendbildes steht der Papstthron des vorletzten Bildes gegenüber. Die horizontale Dreiteilung von dort kehrt auch hier wieder. Sie wird betont durch die auch kompositionell merkwürdige Anordnung, daß die Leiche der heiligen Katharina horizontal in die Mitte des Bildes gelegt ist. Die ganze Komposition hat etwas hieratisch Strenges, einen Zug archaisierenden Raffinements, der gut zusammenklingt mit dem schüchternen Frühlingsjubel und dem gebundenen Märchenzauber des Jugendbildes gegenüber.

Am auffallendsten ist die Wechselbeziehung zwischen den Bildern bei dem letzten der Papstserie und dem ersten der Abenteuerserie. Das erste und das letzte der Fresken haben den weitesten Ausblick auf das Meer. Zweifellos war dies durch die darzustellende Szene geboten. Der junge Aeneas Sylvius zog aus, um über das Meer zu fahren. Das Leben des Papstes fand seinen Abschluß in Ancona am Ufer des adriatischen Meeres. Aber Pinturicchio betonte in beiden Bildern den landschaftlichen Hintergrund, er führte ihn hier wie dort mit aller eingehenden Liebe aus, die ein Maler nur den Teilen seiner Werke widmet, die ihm für die Stimmung des Bildes wichtig erscheinen. Über dem letzten Bild liegt die Schwermut der Seeufer gebreitet. Auf seinem Tragstuhl sitzt der blasse, müde Papst. Wehmütig schaut er hinüber zu dem braunlockigen Bild seiner Jugend, dem Aeneas Sylvius, der auf weißem Roß in die Welt sprengt und sich umsieht nach einem, der hinter ihm steht. Ob Pinturicchio es beabsichtigte oder nicht, kann niemand sagen, aber Tatsache ist, daß der Junge zurückblickt auf den Alten, der dort ans Meeresufer getragen wird. Über dem Tragstuhl wächst ernst und düster, das ganze Bild dominierend eine hohe Zypresse auf, Friedhofstimmung und Meeresrauschen sind leise angedeutet. Es lag nicht im Geist der Zeit, durch große Gesten zu reden. Weiß ist das Kleid des Papstes, dunkelblau mit Goldperlen besät sein Mantel. Hinter ihm zieht sich die Stadtmauer, einengend, begrenzend, dahinter wogt das offene Meer, über ihm und der dunklen Stadt tut sich ein weiter, heller Himmel auf, den zwei übergroße Vögel durchfliegen. Zu genauerer Bezeichnung des Lokals brachte Pinturicchio im Hintergrund Schiffe an, interessante Darstellungen der Galeere des 15. Jahrhunderts. Auf Bestellung wahrscheinlich, vielleicht auch aus dem Drang des Märchenerzählers heraus, der bei Pinturicchio gelegentlich den Maler gegen seine künstlerischen Instinkte beeinflußt, ist auf diesem, den Papst in seinen letzten Lebenstagen zu Ancona darstellenden Bilde zugleich auch sein Tod, die Vision des Camaldulensermönchs und die Überführung der Leiche von Ancona nach Rom verzeichnet. Damit waren die Fresken in der Bibliothek zum Abschluß gebracht. Ein einziges großes Gemälde sollte draußen über der vom Dom in die Bibliothek führende Tür von Pius III., dem zweiten Piccolomini, der den Papstthron bestieg, Kunde geben. Dieses Bild stellt die am 18. Oktober 1503 erfolgte Krönung Pius III. dar.

Am 18. Januar 1509 wurde dem Maler durch die Erben des Andrea Piccolomini der von seiner Lohnzahlung noch ausstehende Betrag von $14^1/_2$ Dukaten ausgehändigt. Die Fresken der Libreria waren somit fertiggestellt. Pinturicchio hatte mit Unterbrechung sieben Jahre daran gearbeitet. Ein wundervoller Raum stand da, wie wir ihn heute sehen, in sich geschlossen, aus einem Guß, atmend in Farbe und Licht, sonnig durchströmt von blauer Luft und grüner Natur. Die Kacheln des Fußbodens bilden einen Teppich, der in kleinen blauen Feldern den gelben Halbmond der Piccolomini zeigt, dunkelrote Fransen, heute bis zur Unkenntlichkeit abgetreten, schließen ihn ringsum ab. An den Wänden stehen die Schränke des

Barili und aus ihnen glüht es hervor von achtlos über vergilbte Pergamente gestreuten Juwelen. Griechisch, lateinisch, hebräisch sind die Schriftzeichen, blau, golden, rot und silbern und grün die Initialen und Miniaturen. In diesen Werken blätterte die feine, magere Hand des Gelehrten Aeneas Sylvius Piccolomini. Mitten im Raum steht die Gruppe der drei Grazien auf schönem Marmorsockel der frühen Renaissance. Anmutsvoll bewegt in dreifacher Betonung der keuschen Schönheit nackten natürlichen Lebens dominiert die klassische Antike den romantischen Märchenraum des Quattrocento. Wundervoll paßt das zueinander, das Marmorwerk, das der geistreiche Kardinal Francesco Piccolomini in seinem römischen Garten ausgrub und die Malerei, die von der sonnendurchwärmten Kühle der Antike träumt.

Es war ein Tag, an dem Pinturicchio von dem allen Abschied nahm. Er hatte es geschaffen. Er war der Urheber der Harmonie von buntem Licht und reiner Form. Als sein Werk fertig war, sank der Malerzwerg wieder in sich zusammen, war nichts mehr als ein Zwerg, der schlecht hörte, den seine Frau betrog, der selbst in wilder Ehe mit einer anderen Frau lebte. Mit Gold und Ultramarin hatte er sich eine andere Welt geschaffen, die er Aeneas Sylvius nannte, aber ihn rief man Pinturicchio, hinter ihm höhnte man Sordicchio. Eines Tages ging er fort aus der Dombibliothek. Die schwere, bronzene Gittertür des Ormanni fiel hinter ihm ins Schloß. Die Kirchenmauer schob sich zwischen ihn und die sonnige Bibliothek des Humanisten. In Barren von schwarzem und goldtonig weißem Marmor türmten sich die Pfeiler der Gotik empor, hier in der Kathedrale dämmerte das Trecento. Eine Epoche, die stärker, ernster und strenger war als die Zeit des Pinturicchio, hatte hier gesprochen. Aber üppig wucherte die Phantasie des Quattrocento über die Wand, die sich zwischen den gotischen Dom und die Fresken der Libreria schob. Die Plastik Lorenzo di Marianos bedeckt das ganze Gemäuer, hebt diese eine Wand verheißungsvoll aus dem Schatten der spitzbogigen Gewölbe hervor. Lorenzo di Mariano konnte sich nie genug tun in der Fülle des Ornaments, er häufte seine Schätze, er schleuderte sie mit der freien Geberhand des genialen Könners über die Steine, die ihm zu Gebote standen. Blätter, Blüten, Früchte, Bänder und Schnüre, die Ornamentmotive der Antike, das alles quillt hier dicht aneinander gedrängt aus der Mauer hervor. Volltönend, reich und stark ist die Wirkung von ferne, lebendiger, arbeitender, wachsender Stein, so scheint es, und in der Nähe ist es fein, spitz und zart wie Elfenbein, gebrechlich und leicht wie Porzellan, schwer, hart und kalt wie Eisen. Liebkosend gleitet die Hand über die Glätte des Marmors am Türpfosten, über die Fruchtgehänge, die feinen Rillen, die Rundungen und Vertiefungen pulsierenden Marmors. Was Pinturicchio durch Gold und Ultramarin vom Wesen seiner Zeit gesagt, das erzählt Lorenzo di Mariano durch den jedem leisesten Druck seiner Künstlerhand nachgebenden Marmor.

Pinturicchio mußte Geld verdienen und er hatte viele Aufträge. In Siena arbeitete er noch manches. Er lebte nach der Vollendung der Piccolomini-Fresken nur noch drei Jahre. Als er im Sterben lag, schloß Grania, seine Frau, das Haus ab und ging mit dem „Paffa" genannten Soldaten, der ihr Geliebter war, spazieren. Die Nachbarn hörten das Stöhnen und Weinen des armen Malerzwerges. Nach seinem Tode begrub ihn ein mitleidiger Pfarrer in San Vincenzo ad Anastasio. Von diesem Manne Sigismondo Tizio kennen wir auch die Leidensgeschichte von Pinturicchios letzten Tagen. — Sein letzter Wunsch war, in San Francesco beigesetzt zu werden, aber das kostete Grania zu viel Geld.

# REZENSIONEN

## SIGURD CURMAN, JOHNNY ROOSVAL, Sveriges Kyrkor konsthistorisk Inventarium. Gotland, Band 1, Häft 1. Lummelunda Ting (utom Tingstäde), bearbetat av J. Roosval. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1914. 124 S. 8°, 124 Bilder.

Von dem Inventar der schwedischen kirchlichen Kunstdenkmäler, das der Architekt Sigurd Curman zu Stockholm und der Kunstgelehrte Johnny Roosval zu Upsala herausgeben (s. K.-Chron. 23, 623), ist die zweite Lieferung erschienen, Mit dieser beginnt die Behandlung Gotlands. Gotland ist das eigentliche Arbeitsgebiet Roosvals, der denn auch hier allein die Feder führt, während im ersten Bande allerhand jugendlich-tatenfrohes Volk mitgeschafft hat. Gotland ist auch der Teil des heutigen Schwedens, der für die Wißbegierde der Nichtschweden im Vordergrunde der Anteilnahme steht. Roosval hat der dortigen kirchlichen Kunst schon vor ein paar Jahren ein überschauendes, in deutscher Sprache erschienenes Werk gewidmet (Leipzig, Seemann 1912) über das in der Kunstchronik (23, 209) ausführlich berichtet ist. — Der neue Band der Verzeichnung der Denkmäler nimmt, wie der erste, auf das Verständnis und die Anteilnahme des Auslandes die größte verständige Rücksicht, in der allein möglichen und richtigen Weise, daß Zusammenfassungen des Textes, und unter jedem Bilde Unterschriften, in deutscher Sprache geboten sind. Roosval rechnet dabei natürlich darauf, bei uns Anerkennung und Leser zu finden, und verpflichtet uns dazu um so mehr, da von gewisser Seite in Dänemark, wo man fast überall lieber das Welschtum begünstigt sehen möchte, ihm daraus ein Vorwurf gemacht worden ist. Er bleibt aber dabei, und sorgt für uns jetzt auch dadurch, daß er eine Karte beigibt. — Daraus, daß das Heft nur drei Landkirchen der Insel behandelt, kaum ein Dreißigstel des Bestandes, und das abgesehen von Wisby, wird man teils mit Freuden, teils auch mit gegenteiligem Gefühle ersehen, eine wie eingehende Bearbeitung geboten wird. Der Verfasser sucht in den Stoff bis zur Erschöpfung ein- und durchzudringen. Es gemahnt das gar sehr an die Weise mancher unserer deutschen Denkmälerverzeichner, die aus Angst irgendetwas zu versäumen nicht vom Platze kommen und nun, statt die Verzeichnisse zu geben, nach denen die Welt und die Wissenschaft lechzt, sich festfahren und in Monographienschreiberei versinkend auch jeden Auf- und Abweg bis an sein Ende verfolgen müssen. Muß man das wie ein unabwendliches Verhängnis sogar in Deutschland, dem Mutterlande der Inventarisation, der Heimat des unvergeßlichen Lotz, so hinnehmen, so ist unser Gefühl doch natürlich ein anderes gegenüber einem Lande, an dessen Erscheinungen, wenn wir sie überhaupt kennen lernen wollen, wir kaum anders heran kommen können, als durch dieses Inventar, dessen Darbietung durch eine unendliche Opferwilligkeit ermöglicht wird. Wir haben da nur zu bedauern, daß von den jetzt Lebenden sicherlich keiner ein Ende, einen Abschluß der vortrefflichen Bemühung sehen wird. — Das neue Heft enthält also die Behandlung dreier Kirchen; sie liegen am nordwestlichen Rande der großen Insel: Stenkyrka, Martebo, Lummelunda. Alle drei sind von Wert. Stenkyrka mit dem riesigen Turmbau erinnert an den „Dom" zu Soest, ist zweischiffig und hat einen wackeren Taufstein aus Sandstein, der in Schleswig zu Sörup und Borby nahe Verwandte hat. Der Taufstein zu Martebo hat seine Verwandten weithin an den Küsten der Ostsee; er ist aus Kalkstein. An der Kirche sind wichtige sandsteinerne Bildhauerarbeiten, die wie andere Teile farbig bemalt waren. Lummelunda hat einen großen, das Schiff weit überhöhenden Chorbau, der nach den Fenstern gotisch ist, aber sonst allerhand Altertümlichkeit zeigt und von einem rippenlosen starken Steingewölbe überdeckt ist. Roosval schreibt ihn dem Jahre 1340 zu, mit vieler Mühe und unter umständlichen Erwägungen. Datierungen sind überall in diesen nordischen Landen eine sehr schwierige und vielfach unsichere oder strittige Sache, weil Inschriften und Jahreszahlen sehr selten Anhalt geben. Die paar sonstigen Angaben helfen wenig. So hören wir freilich für Lummelunda, daß eine Weihung 1255 geschehen ist; aber für welchen Bauabschnitt der mannigfaltig zusammengesetzten Kirche die Zahl gelten soll, das muß mühsam herausgerechnet werden, und schließlich muß man sich mit der Möglichkeit begnügen, daß die Rechnung stimme, und mit der Wahrscheinlichkeit, daß es der Fall ist, weil uns der Kenner dahin leitet.

* * *

## SIGURD CURMAN, Cisterzienserordens Byggnadskonst. Kyrkoplanen. P. A. Norstedt & Söner, Stockholm 1912. 213 S. Gr.-8°.

Inzwischen hat Sigurd Curman ein Werk systematischer Art an den Tag gefördert, nach dem

man sich längst gesehnt hat: Cisterzienserordens Byggnadskonst. Er nennt es einen Beitrag zur Kenntnis der Baukunst des Cisterzienserordens und verwahrt sich dagegen, den Gegenstand erschöpfen zu wollen. Doch wüßte man nicht, wie einer ihn umfassender und erschöpfender behandeln könnte, wenn er sich nur in dem Rahmen des großen Ganzen hält. Der erschienene Band betrifft, nach allgemeinen Darlegungen, die Grundrisse der Klosterkirchen. Von den 125 gegebenen Bildern gelten ihnen 114, und werden im einzelnen besprochen und erläutert; sie betreffen 100 einzelne Kirchen. Behandelt sind bloß die Mannsklöster, und zwar mit Beschränkung auf die Zeit des früheren Mittelalters, weil nur in dieser Beschränkung das Unterscheidende und Charakteristische der cisterziensischen Kunst zu beobachten ist. Man ist hoch erfreut, alle erreichbaren Grundrisse hier augenscheinlich, und in gleichem Maßstabe, vor sich zu haben. Natürlich fehlen sie von sehr vielen Kirchen, die zerstört sind, überhaupt; von anderen auch hat sie der Verfasser trotz aller Anstrengung noch nicht erlangen können. Einige indessen mangeln, deren Pläne ihm vorlagen; weshalb, das sieht man nicht ein. Der zweite Band soll uns über die Klosteranlagen alles Erreichbare bringen, und ferner soll über die Konstruktion und die baulichen Eigentümlichkeiten gehandelt werden. Wir hoffen, daß uns dann das Vermißte nachgetragen wird, und daß die Fortsetzung auch einige neue Nachrichten über seither Unbekanntes wird bringen können. Es möge dafür hier sogleich ein kleiner Beitrag geleistet werden.

* * *

Lügumkloster. Die Klosterkirche (Curman, S. 157, Abb. 98) steht darin allein, daß die zwei Kapellen, die neben dem Chore die nächsten sind, bis zu dessen Ostflucht hinausgeführt sind, so daß der dreischiffige Bau nach Osten hin durchgeht. Dasselbe ist in bezug auf die Nordansicht des Querhauses erzielt, indem im Nordwestwinkel eine Kapelle eingefügt ist. Die Kirche selbst ist von der zu Fontenay nicht bloß im Grundriß, sondern auch im Aufbau sichtlich beeinflußt. Sie bringt in die Welt der dänischen Baukunst gewisse Formen, frühzeitig und wohl zuerst, herein, die nachher höchst beliebt geworden sind. Nachdem 1913 bei den unumgänglich nötig gewordenen Herstellungsarbeiten auch eine weitgehende Ausgrabung hat vorgenommen werden können, erklärt sich die große Kürze des Baues. Er hat nicht weniger lang werden sollen, als üblich war. Zuerst, nach einem vernichtenden Brande, war (um 1200) nur der Herrenchor gebaut, und die Klausur, diese in weiträumiger Anlage, darauf, gegen 1250, folgte der Konversenchor. Bei dessen Bau beschränkte man sich darauf, statt geplanter drittehalb oder viertehalb Joche nur anderthalbe auszuführen. — Durch die Ausgrabung ist die Begrenzung und der geplättete Fußboden des Kreuzganges großenteils aufgefunden. Von dem Klosterflügel, der ihn östlich begrenzte, ist ein großer Teil stehen geblieben, allerdings in sehr mißhandelter Gestalt; weniger in älterer als in ganz neuer Zeit hat man sich aufs ärgste an ihm versündigt.

Es folgen in diesem Flügel, von Norden her, aufeinander: Sakristei, Armarium, Kapitelsaal, viersäulig, Treppe (dahinter die Zelle des Türhüters), der Durchgang, und (nur im Erdboden erhalten) die Brüder- oder Sprechhalle, achtsäulig. Das alles im Untergeschoß. Oben war der Dorment, in ihn eingebaut (um 1880 zerstört) die Trese. In der Gegend der großen Halle führte, nach Osten hin, etwas schräge anstoßend, der Donnergang ins Abseitige, in der schrägen Richtung zu vergleichen mit der Anlage von Fontenay und anderen Orten. Da lagen u. a. die heimlichen Gemächer. Weiter hinaus, in derselben Richtung, lag ein einzelnes Gebäude, noch im Umfange der Klostermauer. Das war sicherlich des Abtes Wohnung. Er konnte von da sowohl die Klosterpforte leicht erreichen und überschauen, als das ihm zugewandte, für ihn angelegte Nebenportal der Kirche.

* * *

## CHR. AXEL JENSEN, Stilarternes Historie. Grundriss af Ornamentikkens og Arkitekturdekorationens Udvikling fra de äldeste Tider til vore Dage. Tekst og Tegninger af Chr. Axel Jensen og E. Rondahl. Gjellerups Forl., Kop. 1912.

Chr. Axel Jensen hat eine Geschichte der Stile, Grundriß der Entwicklung der Ornamentik erscheinen lassen. Es ist ein Grundriß der Kunstgeschichte in einem auf Architektur und Kunstgewerbe beschränkten Umfange, der von den Anfängen bis auf den heutigen Tag führt, bestimmt dazu, als erstes volkstümliches Werk seiner Art den kunstfreundlichen dänischen Lesern zu dienen und auch im Unterrichte gebraucht zu werden. Das Augenmerk ist daher wesentlich auf die dänischen Verhältnisse gerichtet, soweit es angeht. Das Ausländische macht zwar den Hauptinhalt aus, bis über die Mitte des Werkes hin, die Betrachtung davon führt aber stets aufs Heimische hin, und dessen Betrachtung überwiegt nachher

bei weitem. Den Anfang macht die Steinzeit, dann kommen orientalische Völker und die klassische Kunst, und es wird der Gang der Zeiten verfolgt, wobei die Stile allemal den Rahmen abgeben. Für uns hat das Werk natürlich wesentlich in den Teilen Anziehungskraft, aus denen eine Übersicht über die dänische Kunst zu gewinnen ist. Bemerkenswert ist nun da das angestrengte Bemühen, keine eigentliche germanische Kunst gelten zu lassen. Ein Abschnitt ist überschrieben: Germanen, Nordländer und Iren!!

Für viele Dänen sind in der Tat die Deutschen allein Germanen, die nordischen Völker etwas anderes und Besonderes. So können sie den Deutschen das unsinnige Bestreben zuschreiben, die nördlichen Nachbarn „germanisieren" zu wollen. Von solcher Auffassung und Tendenz beherrscht, verderben sie sich das Verständnis ihrer weltgeschichtlichen Stellung und Bestimmung, und die Freude am eigenen völkischen Dasein, als müßten sie sich dessen erwehren und schämen, was ihre Ehre ist. Sie treten so selber ihrem eigenen Volkstum zu nahe, das sich doch in Wahrheit von seinen Wurzeln nicht losreißen kann. Wir Deutschen können natürlich nicht verlangen noch auch erwarten, daß die Dänen uns lieben; wir haben es nicht um sie verdient und uns darum, sie zu gewinnen und zu versöhnen, nicht, wie sich gebührte, die Mühe gegeben. Im Gegenteil. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß die Dänen Germanen, und unsere nächsten Verwandten sind, und daß dänisches Volkstum, wie das der anderen skandinavischen Völker, in der Geschichte der Welt mit uns stehen und fallen muß. Unser Urteil über diese Dinge hier auszusprechen, werden wir dadurch nicht gestört, daß sie die eigenen inneren Angelegenheiten des dänischen Volkes, aber nicht uns angingen, auch nicht dadurch, daß Herr Jensen sein Buch gar nicht für uns verfaßt hat, sondern für seine Landsleute und allenfalls für Welsche und Slaven. Einerseits besteht unsere Anteilnahme an dem verwandten dänischen Volke nun einmal und läßt sich nicht ausrotten, anderseits ist das Buch auch für uns bemerkenswert und wir sind unbefangen genug, es danach zu schätzen. — Es wird um so ausführlicher und bedeutsamer, je näher es unserer Zeit rückt. Von den 285 Bildern betrifft die Hälfte dänische Gegenstände, aber von diesen entfällt die Hälfte auf das letzte Viertel des Werkes, sowie auf die Steinzeit und „Germanen, Nordländer und Iren". Mit besonderer Liebe und Sachkenntnis werden die Schnitzarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt. Die schöne Vertrautheit damit ist eine Frucht einer etwas früher geleisteten literarischen Arbeit des Verfassers, von der sogleich die Rede sein soll.

Noch näher als die Meister der Renaissance und des Barocks stehen der Nachfrage des heutigen Geschmacks die Leistungen des 18. und sogar des 19. Jahrhunderts. Darüber wird man in Jensens Stilgeschichte recht Eingehendes und Gutes finden.

Wir wissen schon, z. B. aus Mebes', „um 1800", und Zetzsches Zopf und Empire, wie reich darin Dänemark, namentlich Kopenhagen, ist. Wer davon recht viel zu hören und zu sehen begehrt, findet vorzügliche Nahrung in den Arbeiten Wilh. Lorenzens, der als ein Leiter des dänischen Bundes für Heimatschutz (Vereins zur Erhaltung alter Baudenkmäler) regelmäßige Veröffentlichungen erscheinen läßt unter dem Titel

## WILH. LORENZEN, Gammel Dansk Bygningskultur. (Meddel. fra Foreningen til Gamle Bygningers Bevaring.) Kopenh. Prior. 4. Heft, 88 S., 63 Bilder, 8°. Christianshavn 1914.

Im dritten Hefte (1910) hatte L., mit Axel Jensen zusammen, die reiche bürgerliche Baukunst Helsingörs behandelt; das neueste aber gilt ausschließlich der Vorstadt Kopenhagens auf der Insel Amager, dem altmodischen Stadtteile Christianshafen. Dieser Ort hat seine ersten Anfänge erst 1618 genommen; im wesentlichen gehört er dem 18. Jahrhundert an. Seine Geschichte ist einfach, aber höchst anziehend, die Schilderung davon klar und gut, die Verbildlichung musterhaft. In den Bestand hat natürlich die Zeit schmerzliche Lücken gerissen, aber es ist Vortreffliches übrig, und die großen Namen der Baumeister Thurah und Eigtvedt strahlen herein.

* * *

## E. WRANGEL, Malmö Stad, ur Byggnadshistorisk Synpunkt. Malmö 1914, Landby & Lundgren. 36 S. Gr.-8°, 52 Bilder.

Dies erst kürzlich erschienene schöne Werk des trefflichen Lunder Kunstgelehrten, das aus Anlaß der Malmöer Ausstellung bearbeitet ist, steht, nach der Natur des behandelten Gegenstandes, in sehr anziehendem Gegensatz zu dem vorbesprochenen. Es kann als Muster einer baugeschichtlichen, von Gelehrsamkeit getragenen, jedoch nicht durchtränkten Behandlung einer Stadt geschätzt werden, die vom 13. Jahrhundert an bis in die neueste Zeit in guten, zum Teil hervorragenden Beispielen

die Perioden verkörpert. Der wichtigste Teil ist einer lichtvollen Schilderung und Betrachtung der großen und prächtigen Petrikirche gewidmet, eines der namhaftesten Baudenkmäler der Ostseelande.

* * *

**CHR. AXEL JENSEN, Danmarks Snedkere og Billedsnidere i Tiden 1536—1660. Gad, Kop. 1911. 124 S. Gr.-4°, 150 Bilder. (Sonderabdruck der Tidskr. for Industri, vermehrt mit Anhang und Register.)**

Das Werk (Die Schreiner und Schnitzer Dänemarks in der Renaissancezeit) ist eine vortreffliche Leistung voll neuer Ergebnisse. Die zwei bedeutendsten Meister Schleswigs, Heinrich Ringeling aus Flensburg und Hans Gudewerdt aus Eckernförde (1600—1671) ragen sowohl selbst, als durch ihre Schüler und Schulen, in den Kreis herein und die Kenntnis von ihrem Wirken findet hier ihre weitgehenden Erweiterungen. Jener ist zu Kopenhagen 1629 gestorben, und von diesem hat der nächst Abel Schröder († 1675) erfolgreichste und fruchtbarste dänische Meister Lorentz Jörgensen zu Holbeck († kurz nach 1679) Hauptwerke so kopiert oder wiederholt, daß ein ganz naher Zusammenhang bestehen muß, da wir doch seinen Namen in der Zahl der von Gustav Brandt in seinem Buche über Gudewerdt (Lpz., Seemann 1898) aufgeführten, mit vieler Sorgfalt ermittelten Gesellen des Meisters nicht begegnen. Brandts Ermittelungen beziehen sich, bei der Beschaffenheit der Quellen, nur auf die spätere Zeit der Tätigkeit Gudewerdts, eine Zeit, in welcher dieser selbst, oder seine Werkstatt, sich schon gar sehr von den Anregungen, der Frische und dem Geistesreichtum seiner Jugend entfernt hatte und sich in manieristischen Wiederholungen erging. Ein anderer, aber älterer Eckernförder ist Hans Dreier gewesen, 1572—1653, ein tüchtiger Mann ähnlicher Richtung. Dieser hat den Meistertitel zu Lübeck gewonnen, aber in Dänemark gelebt und gearbeitet. (Über ihn vgl. M. Mackeprang, Holckenhavn, S. 24.)

* * *

**E. F. S. LUND, Danske malede Porträter. En beskrivende Katalog. Kopenh., Gyldendal u. A. Begann 1895 zu erscheinen, ist auf 10 Bände berechnet und die meisten sind schon fertig.**

Das weitausgreifende prächtige Werk (K. Chr. 18, 372, Beilage zur Allgem. Ztg. 1900, 251), das alle gemalten dänischen Bildnisse wiedergeben oder wenigstens verzeichnen will, ist planmäßig weiter fortgeschritten. Des neuerdings erschienenen 4. Bandes (Kop. 1912, Gräbe) hier besonders zu erwähnen, veranlaßt der Umstand, daß er sich, ein besonderes Werk in sich darbietend, mit den Miniaturen beschäftigt, die sich auf Rosenborg finden. Er enthält Textbilder und 55 Tafeln. Neben den Dänen sind in der Sammlung auch andere enthalten. Man kann die Freude und Befriedigung des Verfassers, und den am Schlusse der Einleitung den opferwilligen Förderern des schönen Werkes abgestatteten Dank begreifen und aufrichtig teilen. Die Bilder sind das Schönste, was man sich denken kann und der in so vielen Jahren bewährte und unermüdete Fleiß des Bearbeiters verdient dieselbe Anerkennung.

Richard Haupt.

**HANS ROTT, Bruchsal. Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt. Heidelberg 1914. (11. Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur.) M. 16.—.**

Der Bearbeitung der Kunstdenkmäler von Bruchsal im Inventarisationswerke des Großherzogtums Baden hat der Verfasser in dem genannten Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur einen wertvollen Quellennachweis folgen lassen, der die archivalischen Belege vor allem für die Geschichte des Schloßbaues und seiner Einrichtung bringt. Es sind Auszüge aus Archivalien der Archive in Bruchsal, Karlsruhe, Wiesentheid, Würzburg und Bamberg. Das Ganze ist also eine reine Materialiensammlung, eine Zusammenfassung der Arbeiten, die dem Inventarisationswerke vorausgehen.

Die Baugeschichte des Bruchsaler Schlosses gehört vor allem durch die verdienten Forschungen von J. Wille und das schöne Werk von F. Hirsch zu den am besten bekannten aus dieser Zeit. Die bisher bekannten Resultate hat Rott im Inventarbande zusammengefaßt und erweitert. Trotzdem bestehen noch Schwierigkeiten. Die Frage z. B., wer der Schöpfer des Grundrisses der Gesamtanlage ist, bleibt noch ungeklärt. Auch Rott läßt sie unentschieden. Sie ist sicher wichtig; aber sie hat doch nicht die Bedeutung, die man ihr zu geben geneigt ist. Der hohe kunstgeschichtliche Wert des Schlosses beruht vor allem in dem, was unter Balthasar Neumanns Leitung geschaffen wurde. Rott hat das richtig hervorgehoben, und durch seine Darlegung hat

Neumann wieder die gebührende Bedeutung erlangt, die ihm nicht durch Hirsch selbst, sondern durch Rezensenten der Publikation genommen worden war. Dazu bringt der Quellennachweis die klaren Belege. Noch ein Umstand gibt der Publikation Berechtigung. Bei dem Bau haben verschiedene hochbegabte Künstler mitgewirkt, Maler, Bildhauer und Stukkatoren, die doch in absehbarer Zeit ihre Biographen finden werden. Im Nachweis, der durch ein gutes Register handlich gemacht wird, sind da viele Vorarbeiten aus dem Wege geräumt. Die Sorgfalt, mit der alles nötige Material zusammengetragen ist, kann nur der richtig würdigen, der ähnliche Arbeiten gemacht hat. Die warme Empfehlung in J. Willes Vorwort verdient das Buch. Adolf Feulner.

## BERICHTIGUNG.

Durch ein Versehen unsrerseits ist der Aufsatz von Dr. Friedrich Wolff über „Die Kapelle bei den Hirzbacher Höfen“ (Monatshefte Mai 1915, S. 170ff.) gedruckt worden, ehe die Korrekturen eingetroffen waren. Dadurch blieben einige Fehler und Ungenauigkeiten stehen, die in Folgendem berichtigt werden.

S. 170, Z. 13 v. o. ist zu lesen: „Miltenberg“ statt „Mildenberg“.

Die Anmerkung (1) auf derselben Seite muß lauten: „Gudenus, Codex diplomaticus, Tom. I, S. 78; Böhmer-Will, Mainzer Regesten, Adelbert I, 204; Publikationen aus den kgl. preuß. Staatsarchiven Bd. 48: Reimer, Hess. Urkundenbuch Bd. I, S. 47f., 72.“

S. 171, Z. 15 v. o. ist zu lesen: „solches Denkmal“ statt „dieses Denkmal“.

Ebenda Z. 20 v. o. ist zu lesen: „Zwei Erwähnungen bei Dehn-Rotfelser, Baudenkmäler im Reg.-Bez. Cassel, Cassel 1870, S. 108f. und Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie haben nicht vermocht“ usw.

Edenda, Z. 3 v. u. ist zu lesen: „Altenmünster“ statt „Altomünster“.

S. 173, Z. 11 v. o. ist zu lesen: „durch einzelne Bindesteine“ statt „aus einzelnen Bindesteinen“.

Die Redaktion.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 9/10:

E. NEEB, Neuerwerbungen des Altertumsmuseums der Stadt Mainz: Plastik des 18. Jahrhunderts. (8 Abb.)

RUDOLF BANGEL, Die Sammlung Hoogendijk im Rijksmuseum. (13 Abb.)

## MUSEUMSKUNDE.

XI., Heft 1:

E. WAGNER, Über zweckmäßige Aufstellung vorgeschichtlicher und verwandter Sammlungen. (10 Abb.)

FRITZ LIMMER, Die Aufnahme von Urheberzeichen kunstgewerblicher Gegenstände. (20 Abb.)

VALENTIN SCHERER, Bibliographie deutscher Museumskataloge.

F. RATHGEN, Mitteilungen aus dem Laboratorium der kgl. Museen zu Berlin. (2 Abb.)

ZUR FRAGE DER WIESBADENER GALERIE.

KARL KOETSCHAU, Justus Brinckmann †.

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVI. Bd., Heft 2:

MAX J. FRIEDLÄNDER, Die Antwerpener Manieristen von 1520. (3 Taf., 8 Abb.)

OSKAR FISCHEL, Raffaels Heilige Magdalena im Berliner kgl. Kupferstichkabinett. (1 Taf., 3 Abb.)

DETLEV FREIHERR v. HADELN, Veronese und Zelotti II. (28 Abb.)

WALTER BIEHL, Ein unbekanntes Marmorbildwerk des Andrea Sansovino. (1 Taf., 5 Abb.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 6:

STEPHAN STEINLEIN, Krieg und Kunst.

GEORG BÜCHNER, Was soll der Künstler, der Maler, von der Chemie wissen? I.

EUGEN JULIUS SCHMIDT, Neun Silhouetten.

RICHARD BERNDL-München, Möbel, Einrichtungsgegenstände usw. (10 Abb.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 8:

Das sächsische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung Köln 1914. (18 Abb.)

ADOLF BEHNE, Kunst, Geschmack und Nachahmung.

RUDOLF BOSSELT, Deutsche Mode, Referat über einen Diskussionsabend im deutschen Lyceumklub in Berlin.

HUGO KÜHL-Kiel, Über die Konservierung des Holzes.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 8:

WILHELM VON BODE, Jan van der Heyden. (2 Taf., 6 Abb.)

FRANZ RIEFFEL, Wilhelm Altheim. (1 farb. Taf., 8 Abb.)

GEORG MINDE-POUET, Die Kunstsammlung Czartoryski in Goluchow. (34 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 8:

KARL SCHEFFLER, Die holländische Stadt. I. (15 Abb.)

ERICH HANCKE, Anton Mauve. (12 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Der frühe Defregger. (7 Abb.)

GUSTAV PAULI, Justus Brinckmann. (1 Abb.)

JULIUS ELIAS, Aus der Akademie der Künste.

X., Berliner Städtische Hochbauverwaltung.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 8:

HERMANN ESSWEIN, Frühjahrsausstellung der neuen Münchner Sezession. (4 Taf., 15 Abb.)

MAX RAPHAEL, Die Wertung des Kunstwerks.

ADOLF TEUTENBERG, Das Weimarer Wildenbruch-Denkmal. (2 Abb.)

HANS GRABER, Maler Hans Sturzenegger-Schaffhausen. (1 Taf., 6 Abb.)

HANS KAISER, Professor Otto Hammel-Hannover. (1 Taf., 4 Abb.)

FRIED LÜBBECKE, Ein neuer Bau von Hugo Eberhardt. (5 Taf., 16 Abb.)

WILHELM MICHEL, Von deutscher Form.

Arbeiten von Schülern der Staatlichen Kunstgewerbeschule zu Hamburg. (1 Taf., 22 Abb.)

## BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVI. Nr. 158. Febr. 1915.

R. v. HÖFKEN, Ein numismatisches Stammbuchblatt. (3 Abb.)

EMIL BAHRFELDT, Der Denarfund von Schidlitz bei Danzig. (2 Abb.)

EMIL BAHRFELDT, Schwaren aus der Niederwesergegend. (Fortsetzung).

Nr. 159. März 1915.

J. MANN, Anhaltische Münzen und Medaillen vom Ende des 15. Jahrh. bis 1906. Nachtrag.

EMIL BAHRFELDT, Schwaren aus der Niederwesergegend. (Fortsetzung.)

Denarfund bei Bromberg.

Neue Medaillen. (13 Abb.)

Nr. 160. April 1915.

E. B., Bismarck. (11 Abb.)

J. MANN, Anhaltische Münzen und Medaillen vom Ende des 15. Jahrh. bis 1906. Nachtrag. (Forts.)

C. V. KULL, Merkwürdige Denkmale. (2 Abb.)

## DIE KUNST.

XVI., Mai 1915:

G. J. WOLF, Zu Defreggers 80. Geburtstag. (1 farb. Tafel, 8 Abb.)

G. J. KERN, Der Krieg und die deutsche Malerei.

Das Wildenbruch-Denkmal in Weimar. (2 Abb.)

E. PLIETZSCH, Arthur Kampfs Wandgemälde „Fichte als Redner an die deutsche Nation" in der Aula der Berliner Universität. (1 Taf., 4 Abb.)

K. VOLL, Die französische Russenliebe im Wandel der Zeiten und G. Dorés Histoire de la Sainte Russie. (8 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Georg Broel. (1 Taf., 11 Abb.)

WILHELM HAUSENSTEIN, Gustav Jagerspacher. (7 Abb.)

M. EISLER, Josef Hoffmann. (1 Taf., 8 Abb.)

EIN ASCHENBRÖDEL IM KUNSTGEWERBE. Zu den Abbildungen nach Elfenbeinarbeiten Emil Kellermanns-Nürnberg. (8 Abb.)

GUSTAV AMMANN, Vom Garten. (1 farb. Taf., 11 Abb.)

Das Eiserne Kreuz als Schmuckmittel.

WILHELM OSTWALD, Österreichisches Kriegskunstgewerbe. (9 Abb.)

---

## REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVIII., Neue Folge, Bd. II, Heft 1/2:

KARL NEUMANN, Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504. (2 Abb.)

BERTHOLD HAENDCKE, Der französisch-niederländische Einfluß auf die italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 und der Italiens auf die französisch-deutsche Malerei v. ca. 1350 bis ca. 1400.

---

## ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

XXVIII., Heft 1:

FRANZ SCHNEIDER, Theresienstift zu Sisternohl. (11 Abb.)

M. CREUTZ, Der Frankfurter Kreuzigungsaltar. (1 Taf., 3 Abb.)

JOHANN GEORG HERZOG ZU SACHSEN, Tabernakel in griechischen Kirchen. (1 Abb.)

---

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVII, Heft 1:

D. VIOLLIER, Le cimetière gaulois de Saint-Sulpice (Vaud). II. Teil. (2 Taf.)

P. HOFER, Römische Anlagen bei Ütendorf und Uttigen. (4 Abb.)

B. REBER, Les pipes antiques de la Suisse (Fortsetzung). (12 Abb.)

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh. (Fortsetzung). (3 Tafeln.)

E. MAJOR, Eingegrabene Wandinschriften und -malereien des 16. Jahrh. in Basel. (3 Tafeln.)

J. KELLER-RIS, Die Fenster- und Wappenschenkungen des Staates Bern von 1540—1797.

Museumsberichte.

---

## ARTS AND DECORATION.

V., März 1915:

GEORGE SENSENEY, The effect of this war on American art. (4 Abb.)

GEORGE LELAND HUNTER, Pianos, Spinets and Harpsichords. (4 Abb.)

GUY PENE DU BOIS, Greco, Goya and Velasquez. (4 Abb.)

C. MATLACK PRICE, Pleasant windows — an architectural detail. (4 Abb.)

SIR THOMAS LAWRENCE AND THE HEART IN PAINTING. (1 Abb.)

WHO'S WHO IN AMERICAN ART.

FOUR EXAMPLES OF THE WORK OF EDITH WOODMAN BURROUGHS. (4 Abb.)

EXHIBITIONS IN THE GALLERIES. (9 Abb.)

RECENT BOOKS. (3 Abb.)

CURRENT NOTES. (1 Abb.)

THE NATIONAL SOCIETY OF CRAFTSMEN. (3 Abb.)

V., April 1915:

ALBERT C. BARNES, How to judge a painting. (5 Abb.)

W. B. Mc. CORMICK, Art and the new stagecraft. (4 Abb.)

HAROLD DONALDSON EBERLEIN, Early American decorative painting. (5 Abb.)

GUY PENE DU BOIS, Greco and taste in art. (2 Abb.)

C. MATLACK PRICE, On building in brick. (5 Abb.)
G. MORTIMER MARKE, The informal note in summer furniture. (4 Abb.)

HELEN CHURCHILL CANDEE, The tapestries after Watteau. (1 Abb.)

WHO'S WHO IN AMERICAN ART — ALFRED STIEGLITZ.

EXHIBITIONS IN THE GALLERIES. (12 Abb.)

CURRENT NOTES. (1 Abb.)

THE NATIONAL SOCIETY OF CRAFTSMEN. (3 Abb.)

## ART IN AMERICA.

III., April 1915:

CHRISTIAN BRINTON, Goya and certain Goyas in America. (1 Taf., 5 Abb.)

BERNHARD BERENSON, Venetian paintings in the United States. II. Teil. (7 Abb.)

GARRETT CHATFIELD PIER, The Blair collection, Chicago. II. Teil. (5 Abb.)

MARCUS B. HUISH, „The samplers of our lovely Ancestresses". (5 Abb.)

W. ROBERTS, Turners „Winchester Cross". (2 Abb.)

## NEUE BÜCHER

ROBERT REHLEN, Kleine Kriegskunstgeschichte. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Gedenkschrift über die Trauerfeier für JUSTUS BRINCKMANN im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe am 12. Februar 1915.

JUSTUS BRINCKMANN U. D. HAMBURGISCHE DENKMÄLER-INVENTARISATION. Rede, gehalten an einem Gedächtnisabend für Justus Brinckmann am 16. März 1915 von Dr. Richard Stettiner.

PAUL WISLICENUS, Nachweise zu Shakespeares Totenmaske. Die Echtheit der Maske. Preis M. 4.—. Eugen Diederichs Verlag, Jena.

OSWALD HERZOG, Der Rhythmus in Kunst und Natur. Das Wesen des Rhythmus und die Expression in der Natur und in der Kunst. Preis M. 1.—. Selbstverlag des Verfassers.

SAUERHERING, Madonnen mit kunstgeschichtlichen Beinamen. Alphabetisches Gemäldeverzeichnis. Preis 1.25 M. Selbstverlag.

ARCHIV FÜR KUNSTGESCHICHTE, Herausgeber: Detlev v. Hadeln, Hermann Voss, Morton Bernath. II. Jahrg, Lieferung III—IV. Taf. 121—160. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

WOLFGANG HOFMANN, Simon Benedikt Faistenberger 1695—1759. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei im 18. Jahrhundert. Preis M. 2.— Berlin 1914, A. Hofmann & Co., Verlagsbuchhandlung.

FRITS LUGT, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. Verlag P. N. van Kampen and Zoon, Amsterdam 1915.

PAOLO D'ANCONA, La miniatura fiorentina (Secoli XI—XVI). Band 1 und 2. Firenze, Leo S. Olschki 1914.

VIII. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Ländstr. 6. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. GIORGIO DA SEBENICO, Die Arka des hl. Anastasius im Dome zu Spalato

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 2. ANDREA ALEXI und NICCOLÒ FIORENTINO, Die Arka des hl. Rainer, jetzt in Castell-Vitturi bei Spalato

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 3. NICCOLÒ FIORENTINO, Detail der Chorschranken im Dome zu Sebenico

Abb. 4. GIORGIO DA SEBENICO, Mittelstück der Predella auf Abb. 1

Abb. 5. NICCOLÒ FIORENTINO, Relief im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 6. NICCOLÒ FIORENTINO, Das Grabmal des Giovanni Sobota in S. Domenico zu Traú

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 7. NICCOLÒ FIORENTINO, Die Orsini-Kapelle zu Traú

Abb. 8. NICCOLÒ FIORENTINO, Johannes d. Evang. und Philippus, zwei Nischenfiguren aus der Orsini-Kapelle

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 9. NICCOLÒ FIORENTINO, Die Krönung Mariä, Abschlußlünette d. Orsini-Kapelle zu Traú

Abb. 10. NICCOLÒ FIORENTINO, Zwei Fackelputten aus dem Sockelgeschoß der Orsini-Kapelle

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 11. NICCOLÒ FIORENTINO, Halbfigur Gottvaters am Friedhofe zu Traú

Abb. 11a. NICCOLÒ FIORENTINO, Putto am Schlußstein der r. Seitenapsis des Domes zu Sebenico

Abb. 12. NICCOLÒ FIORENTINO, Erlöserstatue auf der Friedhofsmauer zu Traú

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 13. NICCOLÒ FIORENTINO, Die Kreuzabnahme auf dem Friedhofe zu Traú

Abb. 15. NICCOLÒ FIORENTINO, Die Grablegung in Sebenico

Zu: HANS FOLNESICS, NICCOLÒ FIORENTINO, EIN UNBEKANNTER DONATELLOSCHÜLER

Abb. 1/2. VAN EYCK, Johannes
und SLUTER, Moses.

Abb. 3/4. VAN EYCK, Jodocus Vydt
und SLUTER, Philip le Hardi.

Abb. 5/6. VAN EYCK, Verkündigungsengel
und SLUTER, Johannes.

Abb. 7/8. VAN EYCK, Christophoros
und SLUTER (?), Madonna.

Zu: RAGNAR JOSEPHSON, DIE FROSCHPERSPEKTIVE DES GENTER ALTARS

# DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Mit zwölf Abbildungen auf fünf Tafeln

Von G. EUGEN LÜTHGEN

Die gotische Bildnerei erfährt vom 13. zum 15. Jahrhundert einen Stilumschwung, der mit einer völligen Vernichtung der Formen des 13. Jahrhunderts abschließt. Dieser Stilumschwung, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts endet, scheint eine der bedeutsamsten Wandlungen in der Formanschauung der europäischen Kunst darzustellen. Die Unsicherheit der Formbildung, die Zwiespältigkeit des Stilempfindens, die magere Nüchternheit der Formerfindung in der Übergangszeit des 14. Jahrhunderts erklären sich aus der Größe, aus dem Umfange dessen, was zersetzt, zerstört werden sollte, wie aus .der ungeahnten Neuartigkeit des aufkeimenden Formwillens. Denn weder die ursprünglich germanische Kunstbetätigung, noch auch die wirklichkeitsfremden Stilformen, wie sie in der romanischen und gotischen Zeit aus der Durchdringung germanischer Bildungen mit griechisch-römischer Formanschauung sich entwickelten, haben so einschneidende, das innere Wesen der Formen wandelnde Wirkungen erfahren als die schönheitsdurchtränkten Stilformen des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. Zum ersten Male in der Geschichte der deutschen Bildnerei wird im 14. und 15. Jahrhundert das altgeübte Formgesetz der Vereinfachung und Bereicherung der Kunstformen nach den Gesichtspunkten der reinen Schönheit und der seelischen Ausdrucksvertiefung umgestoßen zugunsten eines neuen Gesetzes: des Strebens der Anähnlichung der Kunstformen an die Formen der Natur unter Zugrundelegung einer äußersten seelischen Vertiefung des Ausdrucks.

Die Wirklichkeitsdarstellung, die Übereinstimmung der Kunst- und Naturform bezweckt, wurde Ziel der Formbildung. Damit gewann ein an sich außerkünstlerisches Gestaltungsgesetz maßgebende Bedeutung, während bis dahin im wesentlichen nur Merkmale Geltung hatten, die auf eine künstlerische Belebung und Durchgeistigung der Form zielten, so zwar, daß neben den Gesetzen reinen Kunstgestaltens auch gedankliche und seelische Rücksichten Bedeutung hatten, wie sie Religion, Liturgie und Ikonographie in reichem Maße boten.

Wenn auch der Wille zur Wirklichkeitsdarstellung in der Kunst des 15. Jahrhunderts breitesten Raum einnimmt, so bietet die feste Verankerung dieses neuen Gedankens in den unüberwindlichen Überlieferungen der idealen Formauffassung der gesamten vorhergehenden Kunstübung die sichere Gewähr, daß ein restloser Sieg des Neuen nicht erkämpft werden konnte. In der Tat ist der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts stärker im Wollen als in der tatsächlichen Formgestaltung. Wie groß auch die Naturanähnlichung der Kunstformen dieser Zeit zu sein scheint, von einer schrankenlosen Wirklichkeitsdarstellung ist die deutsche Bildnerei des 15. Jahrhunderts weit entfernt. In der Bildhauerkunst ist das Beharren in einer, nach bestimmten Schönheitsgesetzen zurechtgestutzten Formensprache aufdringlicher ausgeprägt als in der Malerei. Was im allgemeinen als Wirklichkeitsdarstellung genommen zu werden pflegt, hat häufig mit einer Formableitung aus den Naturdingen nichts zu tun. Allzu oft bleibt die tatsächliche Gewohnheit der vorhergehenden Jahrhunderte bestehen, bestimmte, aus allgemeinen künstlerischen Formgesetzen abgeleitete Formmerkmale auszubilden.

Nun aber trat nach dem Stilumschwung des 15. Jahrhunderts durchgängig ein Neues an die Stelle der reinen, schwungvollen Schönheit, der Linien und Massenverteilung, des Aufbaues und der Gliederung: das Streben nämlich, eine vielsagende, reiche, ausdruckstiefe Form zu schaffen. Das Charaktervolle, seelisch Aufwühlende, Zersetzende löste die großzügig schöne Form des 13. Jahrhunderts auf. Dieser Wandlungsvorgang ist innerlich mit der neu erwachten Beobachtung der Natur und des seelischen Geschehens verknüpft; er schafft aber dennoch nicht ohnehin Formen der Wirklichkeitsdarstellung. Vielmehr ist diese Neigung der Wiedergabe des Charaktervollen nur eine veränderte Form des früheren Schönheitssinnes. Die Grundlagen der mittelalterlichen Kunstauffassung sind nicht ganz vernichtet. Das Streben nach einem einheitlichen, in sich geschlossenen Stil hat noch die gleiche Kraft wie in der vorhergehenden Zeit. Die Wirklichkeitsdarstellung selbst hat bei diesem ersten Erwachen einer aufkeimenden Naturbeobachtung nur zu gewissen Einschränkungen des Stilisierens geführt; sie ist ein erster Versuch; sie hat noch nicht die griechisch-germanische Stilanschauung zerbrochen und neue Formgesetze erzeugt. Die spätgotische Wirklichkeitsdarstellung kann nur als eine Milderung der Nachwirkung des mittelalterlichen Formensinnes, nur als eine gewollte Verneinung der Zielsetzung des 13. Jahrhunderts bezeichnet werden.

Die niederrheinische Bildnerei zeigt deutlicher als andere deutsche Schulen das Fortleben des Schönheitssinnes des 13. Jahrhunderts, sowie das Aufsaugen allzu weit getriebener Übereinstimmungen von Kunst und Naturformen durch kraftvolle, stilbildende Formmerkmale. Denn die Richtung des großen Stiles des 13. und 14. Jahrhunderts hatte am Niederrhein selbst noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts Geltung. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts aber beginnt sofort das neue Streben nach großzügiger Schönheit des Form- und Liniengeschiebes, so daß, gewissermaßen in der Unterströmung, ein ununterbrochenes Fortwirken mittelalterlicher Formgesinnung wahrnehmbar ist.

Darin liegt die besondere Eigenart der niederrheinischen spätgotischen Bildnerei. Denn am Mittelrhein, am Main, in Franken und Bayern geht in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Formentwicklung so vor sich, daß die im 14. Jahrhundert gewonnenen Grundzüge der Formgestaltung, die Wellenbewegungen der Falten, die weichen, schmiegsamen Rundungen der Stege, der fortlaufende Fluß der Linienzüge, die selbstverständliche Verneinung der Körperformen unter dem Gewande bestehen bleiben und daß einzelne bevorzugte Formeinheiten in völliger Gleichartigkeit vielfach nebeneinander wiederholt werden. So vor allem die Wellensäume der Gewänder und die weichen runden Röhrenfalten, in Bayern erkennbar in dem Grabstein des Abtes Johannes Zipfler (1417) in Raitenhaslach, in der Madonna aus Kloster Seeon im Münchener Nationalmuseum, der Madonna in Weildorf[1]); in Nürnberg in der Madonna des Chores von St. Sebald[2]), in Würzburg in den Grabsteinen der Margarete Fuchs († 1400) im Kreuzgang von Himmelspforten, in dem Grabstein der Catharina von Hutten in der gleichen Kirche und dem der Elisabeth von Rieneck († 1419) in der Pfarrkirche von Lohr und endlich, noch in ferneren Ausläufen sich offenbarend, in der Madonna vom Westportal der Marienkapelle in Würzburg, die aus den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt.[3])

(1) B. Riehl: Gesch. d. Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. München 1902.

(2) S. Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg.

(3) W. Pinder: Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzb. 1911.

In Köln fand diese Richtung ihren Ausdruck in der Madonna in St. Gereon und der Verkündigungsgruppe in St. Kunibert.[1]) Hier ist die Bereicherung die Wiederholung gleichartiger Formen, das Sich-Ausdehnen einer bestimmten Formeinheit in die Breite, zum besonderen Kunstmittel erhoben. Eine Weiterentwicklung der Formen findet weniger durch Umbildung und Neuschaffung statt als durch ein mehr oder weniger geistreiches Nebeneinandersetzen altüberlieferter Formeinheiten. Für das künstlerische Schaffen bedeutet diese Formgesinnung fast einen Stillstand der Entwicklung.

Am Niederrhein ist das Streben durch Häufung von bekannten Formen den Eindruck des Reichen, Eigenwilligen zu erzielen, nicht ausgebildet. Vielmehr ist gerade die Zeit vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts in der Formanschauung wie dem schöpferischen Gestaltungswillen scheinbar arm. Diese Armut aber entbehrt nicht der künstlerischen Kraft. Denn mit nachdrücklichem Willen zielt der niederrheinische Bildhauer auf eine bewußte Beschränkung reicher Vielfältigkeit der Formen. Der durch Formverdopplungen erzielte Eindruck übermäßigen Motivreichtums wurde nie zum Endziel der künstlerischen Gestaltung erhoben. Am deutlichsten offenbar wird der Unterschied durch den Vergleich der niederrheinischen Madonna in der Pfarrkirche in Kempen mit der Kölner Pietà in der Ursulakirche in Köln.

Zwei Strömungen, wie allenthalben in der deutschen Bildnerei dieser Übergangszeit sind es, in der sich die Entwicklung aus der klaren Stileinheit des 14. Jahrhunderts vollzieht. Die eine, die den großen Stil des 13. Jahrhunderts weiter zu bilden versucht, völlig im Geist der überlebten Zeit, ohne neue Gedanken, ohne ein neu geartetes künstlerisches Gefühl. Sie fristet ihr karges Leben bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Die andere, die unnachsichtig gegen das Alte aus dem erwachten Sinn für die Natur, für die Schönheit natürlicher Formen, Vorgänge und Bewegungen, für die folgerichtige Abwicklung und die neue Regsamkeit seelischen Geschehens eine neue Form gewinnen will, bewußt das weichlich Runde, Fließende, Nur-Schöne verneinend, hindrängend auf die herbe Form, die gebrochene ausdrucksstarke Linie. Eine merkbare Stilunsicherheit, eine Stilverwirrung ist dieser Strömung eigentümlich. Daher wirken gerade die Arbeiten, die für die Entwicklungsgeschichte bedeutsame Fingerzeige geben, oft zerrissen, wirr, ärmlich, unkünstlerisch. Denn sie lassen ein sicher in sich ruhendes Stilgefühl, die Klarheit reiner Formgesinnung vermissen, ganz im Gegensatz zu den Arbeiten der altertümlichen Gruppe, die oft durch Reife und Feinheit der Formensprache überraschen.

Das unterscheidende Merkmal der Formentwicklung am Niederrhein gegenüber anderen Bildhauerschulen ist, daß das 14. Jahrhundert den großen Stil des 13. in der französisch-belgischen Auffassung aufgriff, um ihn bis zur Jahrhundertgrenze fast ohne eigenes künstlerisches Zutun und ohne inneren Antrieb fortbestehen zu lassen. Macht sich in Würzburg im dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die Vielfältigkeit dreier verschiedenartiger Stilströmungen geltend, so bringen am Niederrhein erst die siebziger Jahre eine bescheidene Wandlung. Und bringt in Würzburg das Jahr 1330 die letzten Ausläufer der vergangenen Großplastik neben der neuen, schon fertigen Form der primitiven Art des 14. und gleichzeitig die entschiedenen Zeugnisse des dritten und nun zukunftsreichen geschwungenen Stiles[2]),

(1) Egb. Delpy: Köln, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann. — E. Renard: Köln, Leipzig 1907. — Fr. Lübbecke: Die gotische, Kölner Plastik. Straßb. 1910.

(2) W. Pinder, a. a. O.

so hat der Niederrhein im 14. Jahrhundert nichts, das diesem reichen Formschaffen und Neuschöpfen an die Seite gestellt werden könnte. Gewand und Körper, im 13. Jahrhundert lebhafteste harmonische Gegensätze zeigend, sind am Niederrhein auch im 14. Jahrhundert noch einzige Träger des Stils.

Zu einer neuen Einheit verschmelzen sie nicht. Den Zwischenstil, der zu einer tektonischen Verneinung der Bewegung führte, bringt erst die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Versteinerung, die Erstarrung der Formen fehlt in dieser Zeit am Niederrhein. In Würzburg war sie so zweckvoll wie schöpferisch.

Denn „sie hob die alte Bewegung auf, erstickte sie gewissermaßen, um eine neue möglich zu machen; sie gestaltete die Figur neutral, damit die nächste Generation diese ganz auf den Charakter einer architektonischen Hauptsache beruhigten Gestalt nunmehr biegen konnte, wie sie wollte. Auch hier war das innerlich jüngere noch eine Zeitlang chronologisch mit dem innerlich Vorbereitenden verbunden." (W. Pinder a. a. O.)

Den Reichtum eines phantasiestarken Schöpfungsdranges kennt der Niederrhein nicht. Denn starke seelische Erregtheit, der sich neue Kunstformen entringen, war nicht die Sache niederrheinischer Geistesschwere und Bedächtigkeit. Selbst die Zeit wildester gefühlsstarker Überreiztheit, die Zeit der wütenden Judenverfolgungen, religiösen Irrewahns, der körperlich und geistigen Massenerkrankungen, wie sie die Mitte des 14. Jahrhunderts brachte, gingen fast spurlos am Niederrhein vorüber. Nirgends sichtbare Formen eines zerwühlten, heftigen Lebens. Im Gegenteil, die beiden Gestalten der hl. Helena und des hl. Viktor in der Viktorskirche in Xanten, die der Zeit der Geister und Judenverfolger angehören, weiterhin die vier Heiligen des Meister Jakob der gleichen Kirche, lächeln heimlich und süß.

Genau der gleiche Vorgang wie schon im Beginn des 14. Jahrhunderts, als die mitleidsvolle Reizsamkeit, die seelische Verfeinerung und Vertiefung einsetzte, durch die die Mystiker eine aufstachelnde Lebenswelle in die verdorrenden Äußerungen des Glaubens und der Kunst gossen; auch da haben nur verwehte Spuren das niederrheinische Fühlen gestreift. Die gesunde Ursprünglichkeit einer im Diesseits, im Lebensgenuß wurzelnden, zähen Art rückt weit ab von der erregten Verfeinerung seelischen Erlebens, von qualvollen Nervenschwingungen und herber Entsagung. Das harte, derbe Gefühl für die sinnliche Schönheit der Form übertönt das Geistige. Nur die Form wird gewertet, wie gering auch ihr Gehalt und die Tiefe der Einfühlungsmöglichkeit sei.

Der niederrheinischen Eigenart entspricht schon infolge ihrer Volkstümlichkeit die herrschende Vorliebe für die Holzschnitzerei. Während in Bayern, Schwaben, am Main und Mittelrhein die Steinbildnerei für die Entwicklungsgeschichte eine ausschlaggebende Rolle spielt, weist der Niederrhein in seinen erhaltenen Denkmalen nur wenige Steinarbeiten von Bedeutung auf. Die meisten Steinbildnereien sind, wie auch die größeren Metallarbeiten, belgischen und nicht niederrheinischen Ursprungs. Außer den Bildwerken der Viktorskirche in Xanten. Und was tatsächlich heimischer Kunst entstammt, wie einige Taufsteine, Sakramenthäuschen und Grabsteine, ist Mittelgut, ist mehr oder weniger mäßige Steinmetzarbeit. Sie mag in bezug auf die architektonische Gliederung einen gewissen Eigenwert besitzen, aber von der Holzbildnerei wird sie an künstlerischer Reife und Ausdruckskraft weit überholt. Daher kommen die Werke der Steinbildnerei erst in zweiter Reihe in Betracht, selbst wenn sie zeitlich und namentlich bezeichnet sind, wie es verhältnismäßig häufig der Fall ist.

Die Formsprache des beginnenden 15. Jahrhunderts läßt sich nur begreifen aus der Kunstauffassung des 14. Wenn auch der Umschlag zur Naturtreue und zur Wirklichkeitswiedergabe vereinzelt schon in der Jahrhundertwende bemerkbar wird, so ist dennoch die Art der Formbildung bis zum 15. Jahrhundert grundlegend beeinflußt von dem Stil des 14. Wie in Belgien, so hat auch am Niederrhein an der belgisch-holländischen Grenze die französische Geschmeidigkeit und Geschlossenheit des romanischen Schönheitssinnes seine Wirkung ausgeübt. Die niederrheinische Neigung zu formschönen Bildungen ergreift in erster Linie die Formen des nackten Körpers. In der Auffassung der schönlinigen schlanken Gestalt des Christus am Kreuze findet sich die Art Rogier van der Weydens schon vorbereitet.

Hatte sich schon im Beginn des 14. Jahrhunderts in Köln infolge der innigen seelischen Anteilnahme des Franziskus von Assisi und der Mystiker an dem Schicksal des leidenden Heilandes die Umwandlung der Kreuzesdarstellung vollzogen — der siegreiche Erlöser und Held wird jetzt zum leidenden Menschen — hatte sich gerade in Köln das Seelenleben der Mystiker, der Tauler und Seuse, die Ende des 13. Jahrhunderts neben den großen Theologen Thomas von Aquin und Albertus Magnus aufzublühen begannen, zu einem neuen religiösen Gebäude des Glaubens und Fühlens verdichtet[1]), so konnte auch Köln in dem Stilumschwung der Darstellung des Gekreuzigten, in der Gestaltung des sich in wilder, seelischer Qual verzehrenden Heilandes die stärksten Ausdrucksformen finden. Der Christus in Maria im Capitol[2]) und in St. Severin in Köln (Abb. 1) aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts erweist, wie die neue Auffassung aus der völlig zerschmetterten Körperlichkeit dieses Menschenleibes aus dem Übermaß der Qualen des Leidenden ihren neuen Gestaltungswillen zog. Nachhaltig war diese Formwandlung; denn selbst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als die Kunst wieder größere Ruhe und Sammlung erstrebte, und der scheinbar zerschnittene Faden formschönen Gestaltens neu geknüpft wurde, hat sie in Köln deutlich die Spuren einer auf ausdrucksstarke, häßliche Merkmale gerichteten Formgebung hinterlassen, einer Auffassung, die am Niederrhein infolge geringerer seelischer Reizbarkeit niemals die Geltung besessen hatte wie in Köln.

Die seelischen Wirkungsmöglichkeiten und Ausdrucksweisen mystischen Fühlens haben, wie Witte aus zeitgenössischen Quellen klar nachwies, die Kreuzesform und den Körper des Heilandes völlig verändert. Lübbecke setzt diese Gruppe, der das Kreuz in St. Severin, mit dem das in Maria im Capitol in Köln weitgehendst übereinstimmt, weiterhin das Kreuz in St. Georg in Köln, das der Pfarrkirche in Sinzig und in Kendenich bei Köln angehören, etwa hundert Jahre zu spät an, nämlich in die Wende zum 15. Jahrhundert, verleitet durch die irrtümliche Annahme eines gesteigerten Wirklichkeitssinnes, der in den neuen Formen zu verspüren sei. In der Tat ist von Wirklichkeitsdarstellung kaum die Rede. Nicht alles, was in den Formen und Linienzügen nicht schön erscheint, ist naturwahr oder wirklichkeitsähnlich. Ein Streben nach Naturtreue ist nur dann anzunehmen, wenn die dargestellten Formen eine unmittelbare Beziehung zu den der natürlichen Formzusammenhänge haben, nicht aber wenn, wie in dieser einzigartigen Kunstrichtung des beginnenden 14. Jahrhunderts das Ziel der Formgebung anstatt auf den schönen Fluß der Linien, auf die weiche Rundung der Formen gerichtet zu sein, stärkste

(1) Fr. Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Berlin 1912, S. 23f.
(2) Abb. Ztschr. f. Christl. Kunst 1911, Taf. XII. — Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Cöln, II, 1, S. 242.

seelische Ausdruckswirkungen erzwingt. Je erregter und tiefgreifender die seelische Bewegtheit, um so einzigartiger die den Gefühlsgehalt kennzeichnenden Formmerkmale. Nicht gleichmäßiges Fließen und Gleiten der Linien und Massen, sondern einzig eigenwilliges Zerreißen der allgemein bekannten verweichlichten ausdrucksleeren Formeinheiten entspricht der neuen seelischen Stimmung. So erklärt sich aus der wild aufbrausenden Selbstkasteiung, aus dem Sich-Einsfühlen des Menschen mit den verzehrenden Qualen des Heilandes diese plötzlich erwachte Formgesinnung. Wie wenig die natürlichen Körperformen zur Grundlage der Kunstformen gemacht sind, gemacht werden konnten, zeigt jedes einzelne Glied dieses als Sinnbild seelischen Schmerzes erfaßten menschlichen Körpers. In die Rippenzwischenräume schneidet das Fleisch in tiefen Rinnen ein. In scharfer Einschnürung trennt sich der Leib von dem Brustkasten. Arme und Beine sind abgemergelt. Die Knochen, Sehnen und Adern pressen sich durch die Haut. Aber es ist nicht lebensvolle Wirklichkeit, sondern eine mit tiefster Ausdrucksmöglichkeit gesättigte, zielsichere ideale Formauffassung, die in der Richtung charaktervoller Seelenzeichnung ebenso weit von der Wirklichkeitsnachahmung abrückt, wie die im 13., 14. und beginnenden 15. Jahrhundert ausgebildete Strömung formschönen Gestaltens.

Allein außer dem Nachweis, daß ein allgemeiner Kunstwille, eine seelische Stimmung vorhanden war, die zu der seltsamen Formwandlung im beginnenden 14. Jahrhundert führen konnte, gibt es noch überzeugenderen Beweis. Das Kreuz in Maria im Kapitol in Köln hatte früher eine Inschrift, des Inhaltes, daß das Kreuz im Jahre 1304 geweiht wurde: „anno domini MCCCIV in die B. Barbarae virg. e. mart. haec crux veneranda benedicta est . . . .“ Diese Inschrift, die Büllingen (Chron. u. Darst. 181, S: 138) überliefert, befand sich auf einer angehängten Tafel.[1]) Trotzdem die Angaben Gelens und Hartzheims damit übereinstimmen, daß der Weihbischof Heinrich Jonghen im Jahre 1304 das Kreuz gesegnet habe, sagt Rathgens: „bei der herb naturalistischen Auffassung, die ähnlich so wiederkehrt am Christus der Pietà in der Sammlung Roettgen-Bonn und einer anderen in St.-Andreas in Köln, ist es jedoch ausgeschlossen, daß das gegenwärtige Kruzifix vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden und somit noch das vom Jahre 1304 ist“.[2])

Schon Fr. Witte widerspricht dieser Auffassung von Rathgens, die an Stelle einer guten inschriftlichen Überlieferung der lückenhaften Kenntnis des Denkmälerbestandes größeren Glauben beimessen will. Wenn die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Tat irgendeinen Anlaß böte, der die Tatsache eines gesteigerten Wirklichkeitssinnes in der Richtung einer unbedingt seelischen Ausdrucksgestaltung belegen könnte, wäre ein Zweifel an der Zugehörigkeit der Inschrifttafel zu diesem Kreuze vielleicht berechtigt. Aber es besteht gar keine Möglichkeit in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts diese Sonderentwicklung der Formensprache, wie sie diese Kreuzigungsdarstellungen bieten, folgerichtig zu begründen. Die Entwicklung ging nach der Mitte des 14. Jahrhunderts andere Wege.

Man vergegenwärtige sich einmal, was die Mystiker Tauler, Eckehard und Suso über den Kreuzestod des Heilandes dachten: „Da ich an dem hohen Ast des Kreuzes . . . gehenkt ward, da ward meine ganze Gestalt gar jämmerlich verwandelt . . . mein göttliches Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt . . . mein rechter Arm war zerspannt und mein linker gar schmerzhaft zerdehnt . . .

(1) Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Köln II, 1, S. 242.
(2) Kunstdenkmäler a. a. O., S. 248.

mein heißes Blut nahm in seinen Nöten manchen wilden Ausbruch, davon mein sterbender Leib verronnen und blutig ward."[1])

Man sieht, die Darstellung der bildenden Kunst gibt nichts mehr noch weniger als ein Abbild der Schilderungen der Mystiker.

Schon Witte[1]) gibt mehr als einen Hinweis dafür, daß diese Darstellung des Gekreuzigten um 1300 allgemeingültig sei: Der Gedanke an das lebende Kreuz, die Form des Gabelkreuzes, ist nicht überraschend. 1278 hat bereits Niccolo Pisano diese Form. Die Siegel der Kreuzkirchen in Rostock von 1309 und Stromberg[2]) von 1312 verraten den gleichen Formsinn wie er in der Kölner Gruppe zutage tritt.

Auch sei hingewiesen auf das Kreuz der Grafen von Isenburg aus dem Besitze der Gemeinde Heimbach-Weiß bei Coblenz, das jetzt im Kunstgewerbemuseum in Köln ist. Nach Aufbau und Gliederung ist dieses Pacifical- oder Reliquienkreuz von rein frühgotischem Stil. Die Fußplatte enthält in translucidem Email die knienden Stifter und zwei Wappen. Es sind dargestellt nach der Widmungsinschrift: „† henricus pastor in heymbach, henricus dominicus de ysenburch, orate pro nobis"[3]). Heinrich von Heimbach wird 1297 in einer Urkunde, die das königl. Staatsarchiv in Coblenz besitzt, erwähnt.[3]) Er erscheint mit seinem Kaplan als Zeuge, während vier Herren aus verschiedenen Linien des Isenburgischen Geschlechtes siegeln.[4]) Auch wird ein Heinrich im 14. Jahrhundert als Pfarrer in Heimbach genannt[5]) (Abb. 2).

Für den Ursprungsort kommt Köln in Frage. Verwandtschaftliche Beziehungen der Isenburger mit dem Erzbischof Konrad von Hochstaden sprechen ebensosehr für die Herstellung des Kreuzes in Köln wie andere Denkmäler transluciden Emails, die, dem Kölner Kunstkreis angehörend, im Stil dem Heimbacher Kreuze entsprechen. So das Grachter Emailaltärchen, eine Silberschmelzplatte im South-Kensington-Museum in London und Arbeiten der Sammlung Schnütgen in Köln.[6])

Zeit und Ort entsprechen aufs genaueste der Zeit der Entstehung des Kreuzes von Maria im Kapitol. Der Gekreuzigte des Heimbacher Kreuzes ist, wenn auch in der Formgebung der Kölner Gruppe von Holzbildwerken nicht ähnlich, so doch in der Gesamtheit der Einzelzüge verwandt der Auffassung, die in den Schriften der Mystiker zutage tritt. Die Arme zerspalten und zerdehnt; der Körper abgemergelt; das Haupt leidgebeugt. Auch der seltsame Widerspruch zwischen Ober- und Unterkörper findet sich hier wie dort. Die schöne, großzügige Faltengebung des Lendentuches, die im Verhältnis zu den Armen muskelstarken Beinen, die vor allem bei dem Christus in St. Severin überraschen.

So weisen alle greifbaren Urkunden und Werke auf die Zeit um 1300. Was aber die Formensprache selbst anbetrifft, so ist es mit ihr nicht anders. Auf die schönheitsvolle Faltengliederung des Lendentuches wurde schon hingewiesen. Hier zeigt namentlich das Kreuz in Maria im Kapitol die Ableitung aus dem 13. Jahrhundert. Selbst romanische Stilerinnerungen sind noch erkennbar. Das klar als perizonium behandelte breite Gurtband hat auf der rechten Seite den

(1) Fr. Witte: Ztschr. f. christl. Kunst 1911, S. 358. — H. Seuses: Deutsche Schriften. W. Lehmann, 1911, B. II, S. 13ff.

(2) Ludorff: Bau und Kunstdenkmäler Westf. Kreis Beckum, S. 71, Abb. 2. Ztschr. f. christl. Kunst, Düss. 1895, S. 282.

(3) Jahresbericht des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Cöln, S. 11, Abb. I u. VII.

(4) Mittelrhein. Regesten IV. 2657.

(5) De Lorenzi: Beiträge zur Gesch. sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, 1887, II, S. 500.

(6) Jahresbericht a. a. O., S. 13.

körperhaft betonten Knoten, der in den romanischen Arbeiten, namentlich den Bronzekreuzen der Rogerus-Werkstatt, vorhanden ist. In St. Severin ist die Faltengebung weicher, großzügiger, ebenso wie in St. Georg, in Kendenich und in dem kleinen Holzkreuz der Sammlung Schnütgen (Abb. 3, 4, 5). Kaum ein wesentlicher Zug der Faltengliederung, der Massenverteilung erinnert hier an die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Man vergegenwärtige sich die nüchterne, arme, phantasielose Gestaltung des Faltenwurfes der kleinen Holzapostel aus St. Aposteln, der Madonna von St. Maria Lyskirchen, der sitzenden Madonnen im German. Museum in Nürnberg, in der Sammlung Schnütgen und dem Kunstgewerbemuseum in Köln, der Marmorgestalten vom Hochaltar des Kölner Domes, um das völlig andersgeartete Stilgefühl zu erkennen, das in den Jahren der Übergangszeit vom 4. bis zum 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die Kölner Bildnerei beherrscht.[1]) Hier aber sind die großen Formen, die auf die Domchorapostel der dreißiger Jahre hinweisen; die schönen Züge und sanften Linien, die ihre Wurzeln in der Bildnerei des 13. Jahrhunderts tragen. Eine Gestalt wie der Apostel Philippus des Kölner Domes zeigt diese Stilübereinstimmung in überraschender Eindringlichkeit (Abb. 6).

Wenn nichts anderes, so würde das Haupt des Heilandes in jedem Falle genügen, um das Herauswachsen aus der großen Kunst des 13. Jahrhunderts sinnfällig zu erweisen. Hier behielt der Schönheitssinn der vergangenen Zeit seine volle Wirkung. Und die Einbeziehung der Wirklichkeitsformen in die stilklaren Formvorstellungen des 13. Jahrhunderts ist so weit getrieben, daß in der Tat von Wirklichkeitsdarstellung nicht die Rede sein kann. Wenn man die in Ordnung und Ebenmaß vollzogene Stilisierung des Haupt- und Barthaares des Heilandes in Maria im Kapitol, in St. Georg in Köln, in dem kleinen Kreuze im Germanischen Museum in Nürnberg, endlich in dem der Sammlung Schnütgen in Köln mit Werken des späteren 14. Jahrhunderts vergleicht, so geben auch hier wiederum die Domchorapostel die einwandfreie Übereinstimmung in Formwillen und Darstellungsmitteln. Nasen, Augenbogen, Mund und Faltenzüge sind hier wie dort äußerst verwandt. Das feingeordnete Haupt- und Barthaar mit den sich gleichmäßig wiederholenden Wellenbewegungen ist im Christus der Schnütgen-Sammlung nicht anders als in dem Philippus des Kölner Domes.

Innerhalb dieser in mystischem Fühlen wurzelnden Grundanschauung gibt es verschiedene Auffassungen der künstlerischen Formbildung. Für Köln scheint die Formensprache des Kreuzes von Maria im Kapitol maßgebend gewesen zu sein. Das Kreuz wird in der alten Inschrift als „veneranda" bezeichnet. Zwar ist diese Bezeichnung keineswegs einzigartig, da eine große Anzahl ähnlicher Kreuze in der Tat als wundertätig galten, so das Kreuz in Coesfeld, Haltern. Die Gleichartigkeit der Formgebung nun legt die Vermutung nahe, daß ein gemeinsames Urbild vorhanden war, das vielleicht in Italien zu suchen ist.[2]) Schon Witte wies darauf hin, in Sulmonia, in Castel di Sangro, in Rocca Cassale finden sich ähnliche als wundertätig verehrte Kreuze. Da Franziskus von Assisi der geistige Urheber der neuen innigen Verehrung des Heilandes, der engen persönlichen Beziehungen zum Gekreuzigten ist, hat dieser italienische Ursprung keineswegs etwas Überraschendes. Jedenfalls scheint, abgesehen von dem unbekannten gemeinsamen Vorbild, in Köln das Kreuz von Maria im Kapitol schulbildend gewesen zu sein. Auf keinem anderen Kreuze wie auf diesem sind alle Formmerkmale so bis zur

(1) Abb. bei Fr. Lübbecke a. a. O. Taf. XVI—XXI.

(2) Witte, Ztschr. f. christl. Kunst 1911, S. 357.

letzten Ausdruckssteigerung folgerichtig herausgearbeitet: der hochvorgewölbte Brustkasten mit den tief eingeschnittenen Rippenzwischenräumen, der scharfe Schnitt, der die immer kürzer werdenden Rippen von dem stark eingezogenen Bauche trennt, das wie ein Balkenende über den Leib ragende Brustbein; der scharfe Schnitt des Gesichts, der gelockten Haarsträhnen; die linienscharfen Adern auf den Armen, die sich mit äußerster Anspannung aus den abgemergelten Armen herauspressen; die Blutstropfen auf Brust und Armen. In der bewegten Haltung des Körpers selbst die scharfe Neigung des nach vorne fallenden Kopfes, die Biegung der Hüften, die Seitwärtsverschiebung der übermäßig gebeugten Knie, wodurch der Unterkörper oft puppenhaft klein erscheint. Es sind alle die Merkmale, die in St. Severin, in St. Georg, in St. Ursula, dem Bürgerhospital (bei St. Cäzilien) in Köln, in Sinzig, Kendenich, im Christus des Germanischen Museums in Nürnberg und der Gaukirche in Paderborn wiederkehren.

Was die Entstehungszeit der einzelnen Arbeiten anbetrifft, so ist in den meisten Fällen eine genaue Zeitbestimmung unmöglich. Aus Gründen des Stiles allein Zeit und Schule zu bestimmen, ist sehr gewagt, weil gerade bei der Darstellung des Gekreuzigten die Überlieferung eine maßgebende Wirkung hatte. Zumal wenn es sich um wundertätige Kreuzbilder handelte. Immerhin — da einige Arbeiten urkundlich genau zu bestimmen waren, ist ein sicherer Ausgangspunkt gegeben.

Das Kreuz von Maria im Kapitol bildet die Grundlage. Da es 1304 entstand, muß die Arbeit in St. Severin spätestens im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts geschaffen sein. Die Milderung der außerordentlichen Scharfkantigkeit des Stiles von Maria im Kapitol gibt dem Kreuz von St. Severin in gewisser Beziehung die Eigenart einer maßvollen Wirklichkeitsdarstellung. Rippen, Schulter- und Armgelenk sind nicht so stilisiert wie in Maria im Kapitol. Eine Fortbildung auf der gleichen Linie eines sanfteren Stilwillens und zugleich einer durchdachteren Anähnlichung an die Wirklichkeitsformen gibt das Kreuz in St. Georg in Köln und in Kendenich, so daß man hier nur die weitere Zeitbestimmung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts treffen kann; wenngleich die knochig-dürren Arme sehr stark für die drei ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts sprechen. In der Tat sind ja in der Kölner Schule die Nachwirkungen dieser mystischen Gefühlsströmung bis zur Wende des 15. Jahrhunderts zu verspüren, wenngleich auch hier mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine die ganze deutsche Bildhauerkunst ergreifende Ruhe und stille Formschönheit den Grundzug der Formentwicklung abgibt. Mehrere Kreuze der Sammlung Schnütgen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erweisen es.[1])

Wenn auch im Schnütgen-Museum in Köln in dem gehaltvollen schönen Christus kölnischen Ursprungs aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert die letzten Spuren der herben Schmerzgestalt des Jahrhundertanfanges verwischt erscheinen[2]), so reicht trotzdem vereinzelt die Nachwirkung der mystischen Gefühlserregung bis in den Beginn des 15. Jahrhunderts. Auch dafür bietet ein nußbaumholzgeschnitzter Christus des Schnütgen-Museums den Beweis.[3]) Der jetzt schon naturähnlich behandelte Körper hängt mit übereinander genagelten Füßen und stark nach rechts geneigtem Haupte an dem Gabelkreuze mit Astansätzen. Das aus der Seitenwunde fließende Blut ist als zusammenhängende körperhafte Masse

(1) Fr. Witte, Skulpturen a. a. O., Taf. 12, Nr. 1, 2, 4, 5.
(2) Fr. Witte: Skulpturen a. a. O., Taf. 13, No. 2.
(3) Fr. Witte: a. a. O., Taf. 14, No. 1.

dargestellt. Das weite, in langen Zipfeln von den Hüften niederhängende Lendentuch erinnert noch an die Behandlung des Tuches des Heilandes vom Anfange des Jahrhunderts im Schnütgen-Museum, nur daß die Faltengebung kleinlicher, ja verworrener geworden ist. Die schärferen Brüche weisen deutlich auf den zeitlichen Unterschied der Stilwandlung innerhalb eines Jahrhunderts.

Über Köln hinaus erstreckt sich die Wirkung dieser Auffassung auch auf die niederrheinische Bildnerei. Niemals jedoch die Schärfe annehmend, die den Gekreuzigten in Maria im Kapitol kennzeichnet. Vielmehr fand am Niederrhein eine Mischung dieser Kölner Formgesinnung mit einer weicheren, formschöneren, weniger körperhaft-plastisch gestaltenden Richtung statt, die ihren eigentlichen Ursprung in der nordfranzösischen-belgischen Bildnerei hat, für die das Kreuz aus Oplinter in Belgien vorbildlich erscheint. Das schönste Beispiel dieser Durchdringung zweier Kunstauffassungen, von denen die eine aus der anderen den milden Glanz der Schönheit für die herbe Scharfkantigkeit äußersten Seelenschmerzes eintauschte, ist das Kreuz der katholischen Pfarrkirche in Linn bei Krefeld (Abb. 7). Verglichen mit dem Gekreuzigten der Kölner Schule findet sich in St. Georg die nächste Übereinstimmung in der hehren Schönheit des Hauptes; auch die weichere Behandlung der Brust und die fein verschwimmende Muskelbehandlung des Leibes ähneln sich in beiden Fällen. Nur daß in Linn in der Gesamtauffassung des Körpers eine in Köln unbekannte Größe der Formgesinnung sich äußert: eine Formauffassung, die auch in dem kleinen Kreuze der Schnütgen-Sammlung (Abb. 5) den niederrheinischen Ursprung offenbart. Die Formmerkmale, die die niederrheinische von der Kölner Arbeit trennen, sind in Linn offensichtlich. Der Eindruck des Körpers an sich ist größer, machtvoller. Das ist nicht eine Gestalt, die „gar jämmerlich verwandelt" ist. Zu dem großen, selbst an dem Kreuze noch geschmeidig schönen Körper passen die gut durchgebildeten Beine und Arme. Die Einziehung in den Hüften übersteigt nicht das zulässige Maß. Sie gibt dem Körper erst die geschmeidige Gewandtheit, die durch die breiten Schultern und die schmalen Hüften charaktervoll betont ist. Die Blutstropfen sind nicht über den ganzen Körper verteilt; sie sind folgerichtig nur unter der Brustwunde. In dem Kreuze der Schnütgen-Sammlung an den Unterarmen eine feste Masse geronnenen Blutes bildend, das den Wunden der Hände entströmte.

Das schöne, hoheitsvolle Haupt, voll lebendigen Ausdrucks leidvoller Ergebenheit, wird malerisch frei von den sorgsam durchgebildeten Locken umrahmt. Das eng um den Körper geschmiegte Lendentuch läßt die seitliche Linie des Körpers fast unverschleiert durchscheinen. Nur in den Enden spielt ein aufgeregteres malerisches Licht- und Schattengeschiebe, das einen wirksamen Hintergrund abgibt für die gleichmäßige Ruhe der geschmeidig-schönen Formen.

So ist in Linn augenfällig die seltsame Mischform der schönheitsklaren Auffassung des Kreuzes von Oplinter oder des Kreuzes in Dinslaken mit der gehaltvoll-seelischen der Kölner Gruppe voll mystischer Gefühlserregung zu verspüren. Die Jahrhundertgrenze ist weit überschritten. Denn manche Züge naturwahrer Bildungen sind vorhanden. Die Gelenke leben; sie sind voll starker Bewegungsmöglichkeit. Die Schultern sind breiter, die Muskeln ausgebildeter. Die Schultergelenke, die Knie, die Füße verraten eine geschärfte Beobachtung des nackten menschlichen Körpers. Das Leidensvolle ist in herber Wahrheit in dem geronnenen Blute der Brustwunde, den breiten, aufgeschwollenen Füßen betont. Formadel und Wirklichkeit, abgeklärte Ruhe und Gefühlstiefe haben ein Werk von einzigartiger künstlerischer Kraft geschaffen. Was dem eigentlichen Niederrhein fremd, das tiefe, seelische

Erlebnis, was der Kölner Schule fremd, die südliche Schönheit der Formgesinnung, in diesem Kreuze finden sie sich zu wirkungsstarker Einheit verschmolzen.

Die Körperhaltung, die stark gebogenen, hoch emporgezogenen Knie, die zur Seite ausbiegende Hüfte, der breite Fuß mit den hakenförmig auseinander stehenden Zehen findet ihr Vorbild in Belgien. Das Kreuz der Kirche in Oplinter, das der Wende des 13. Jahrhunderts angehört, hat alle diese Merkmale in ausgeprägter Deutlichkeit. Der kleine gekreuzigte Christus aus dem Nürnberger Germanischen Museum fügt sich viel später noch der gleichen Sinnesart, nur daß der Körper im einzelnen freier behandelt ist und die Muskeln nicht mehr so unbeweglich und hart sind. Das Haar des Kopfes wie des Bartes ist weich und wellig. In den Maßverhältnissen des Körpers lebt noch die alte Art.

Das alles sind Merkmale, die für die niederrheinische Bildnerei keinerlei Überraschung bieten. Denn diese Kunst wird unablässig genährt durch die große Formgesinnung Frankreichs und Belgiens. Die eigentliche niederrheinische Formauffassung, wie sie im Anschluß an das Kreuz aus Oplinter in Belgien sich ausbildete, gibt dafür den besten Beweis.

Noch dem 13. Jahrhundert angehörend, in Einzelheiten selbst noch befangen in der romanischen Stilgesinnung, bietet das Kreuz der Kirche von Oplinter die sicherste Grundlage zur Erklärung der niederrheinischen Formensprache (Abb. 8). Trotz der Größe des Werkes, das Kreuz ist 4,57 m hoch und 2,72 m breit, lebt hier nicht die Großzügigkeit des Stilwillens, die in St. Maria im Kapitol oder auf anderer Grundlage in Linn erzielt wurde. Und zwar deshalb, weil an die Stelle der in Köln betonten körperhaft-plastischen Formensprache mehr eine zeichnerisch-flächige Behandlung des körperlichen trat. Man spürt in dem Körper des Heilandes nichts von dem reichen Wechsel der Oberflächengestaltung in den verschiedenen Raumschichten. Die Brust ist fast flach, wie ein Brett, in das einzelne Linienzüge Andeutungen von dem Dasein von Rippen und Muskeln geben. Die Linie von den Armen zur Hüfte läuft gerade, fast bar jeder Belebung, bis zum Lendentuche durch. Das faltige Tuch verdeckt die Oberschenkel völlig. Es zerreißt die Wirkung des nackten Körpers, derart, daß die Maßverhältnisse der Unterschenkel, da sie der Masse des Tuches gegenüber zu klein und dürr erscheinen, zum Gesamteindruck des Körpers unscheinbar und ungünstig erscheinen. Die Knie sind stark seitlich ausgebogen, so daß sie völlig in der Raumschicht, besser gesagt in der Bildebene von Brust und Leib liegen.

Trotzdem ist das Nachwirken der großzügigen Schönheit des 13. Jahrhunderts unverkennbar. Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper klein, wie es der belgischen Bildnerei zur Erzielung eines großen Eindrucks auch im 14. Jahrhundert noch allgemein eignet. Die stilisierten Haare liegen in feinen Rillen auf Kopf und Schulter — wagerecht — der Folgerichtigkeit der Kölner Auffassung entbehrend. Auch das Barthaar folgt dieser wagerechten Strecklage in den kurzen, festen Locken. Arme und Beine sind fast fleischig; die Hände im Schmerz gekrampft. Die Zehen der breiten Füße dagegen sehr gerade und gleichmäßig.

Trotzdem ist die aus der Anregung der Mystiker und des Franz von Assisi erzeugte Grundstimmung in Belgien dieselbe wie in Köln. Ein einziger Blick auf den Christus in Maria im Kapitol überzeugt. Trotz der durch die örtlichen Schulzusammenhänge bedingten Verschiedenheit kann man fast von einer gewissen Allgemeingültigkeit bestimmter Formmerkmale sprechen. Die Faltengebung des Lendentuches ist in Maria im Kapitol der von Oplinter nahe verwandt. Die An-

klänge an den romanischen Stil, die ein Vergleich mit dem noch völlig romanischen Kreuze vom Ende des 13. Jahrhunderts westfälischen Ursprungs in der Sammlung Schnütgen verdeutlichen[1]), zeigen sich auffällig in dem Lendentuche mit breitem Gurtband mit Knoten, in den gleichmäßigen, in weicher Brechung sich in einer Raumschicht von oben nach unten schiebenden Faltenzügen der rechten Seite des Tuches, in den senkrechten, fein geordneten Falten der linken Seite mit den Wellensäumen, die hier wie da gleich sind. Man könnte fast geneigt sein, für die Behandlung des Lendentuches an ein gemeinsames Urbild zu denken. Die außerordentlich scharfe Neigung des Kopfes, die Biegung der Knie, die hölzerne Steifheit der Schultergelenke, die Verkrampfung der Hände sind übereinstimmend. Nur der Körper ist in Belgien völlig anders, ist stilisiert in der Fläche, nicht unähnlich der Wirkung von Flachbildwerken.

Für diese Körperauffassung gibt die Elfenbeinbildnerei den Schlüssel. Denn die zeichnerisch-flächige Gestaltung des Kreuzes aus Oplinter ist ja nichts anderes als die unmittelbare Stilübertragung der Formen der nordfranzösischen und belgischen Elfenbeintafeln. Zum Beweise sei nur hingewiesen auf die Elfenbeine der Sammlung Schnütgen und der früheren Sammlung Oppenheim in Köln, auf den Deckel eines Evangeliars mit der Kreuzigung mit Maria und Josef der Sammlung Felix in Leipzig. Auch die Miniaturmalerei bietet ähnliche Beispiele. Überall ist der Stil des 13. Jahrhunderts erkennbar.

Diese belgisch-französische Form findet am Niederrhein ihr reifstes Werk in dem Kreuz der katholischen Pfarrkirche in Dinslaken (Abb. 9)[2]). Dieses Werk verbindet mit allen Stilmerkmalen der Jahrhundertwende wiederum Einzelformen, die der kölnischen Gestaltungsweise entnommen werden. Der Grundzug aber wurzelt durchaus in der zeichnerisch-flächigen Auffassung Belgiens. Am nächsten verwandt mit dem Kreuz in Dinslaken ist der Heiland des Schnütgen-Museums (Abb. 5); nur daß Arme und Beine des Heilandes in Dinslaken knochiger, steifer, sehniger sind. Die Behandlung von Brust und Bauch mit der seltsamen ovalen Muskellinie um den Nabel sind nahe verwandt. Die Arbeit in Köln hat jedoch den Vorzug einer äußerst lebendigen, lebenswahren Oberflächengestaltung; während in Dinslaken gerade eine fast abstrakte Formdarstellung herrscht, die ihre Verwandtschaft mit der Formgesinnung in Oplinter nicht verleugnen kann.

Trotzdem gehört dieses Werk zu den schönsten vom Niederrhein: zu den wenigen Werken von höchstem Formadel, in denen der schlanke, fast biegsame Menschenkörper unmittelbar auf die reife Kunst Rogier van der Weydens hinweist. Zwar besitzt der magere, abgezehrte Körper noch keinerlei innere Einheit. Die Glieder sind jedes einzeln für sich behandelt, die Gelenke ohne Ausdruckskraft, der Körper in seinem Knochengerüst und seinen Muskellagerungen nach vorbestimmten Gestaltungsgrundsätzen gegliedert, nicht aber so, wie ihn das Auge sah. Das reich faltige, bis zu den Knien fließende Leinentuch ist in sinnvolle Faltengruppen zerlegt, in allen Teilen fein säuberlich angeordnet und durchdacht. Und wenn auch Arme und Brustkorb fast bis auf die Knochen abgemagert sind, und wenn durch die Haut auch einzelne Sehnen und Adern hindurchscheinen, so ist damit noch nichts für eine Wirklichkeitsdarstellung geschehen. Denn nirgends äußert sich der Willen, der allein entscheidend ist, eine naturwahre Bildung des körperlichen Seins in der Kunstform wiederzugeben, sondern allenthalben wirkt ein einziger groß-

(1) Fr. Witte: Skulpturen a. a. O., Taf. 11.
(2) Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.

artiger Formensinn, der alles auf weiche Größe, herbe Feingliedrigkeit, gefühlvolles Gleiten der Linien ablegt.

Verglichen mit den gleichzeitigen Arbeiten kölnischen Ursprungs zeigt sich der kennzeichnende Unterschied niederrheinischer und Kölner Art. In Köln ein fast schwerer, gedrungener Körper, die Arme fleischig, die kräftigen Beine fast zu kurz und plump. In Dinslaken die Unmittelbarkeit der Wirkung schlanker, hoheitsvoller Formen, das Langgestreckte in Linienverlauf und Zartgliedrigkeit feinsinnig betont. Das schöne, ausdrucksvolle Haupt leicht nach vorn geneigt, edle Schönheit und Adel der Gesinnung atmend. Und trotzdem auch hier in den schmerzvoll sich krallenden Händen die Spuren längst verwehter mystischer Gefühlserlebnisse. Im Kerne lebt die gleiche Auffassung, die in der altniederländischen und Kölner Malerschule übermäßig gestreckte, feingliedrige Körper schuf; nur daß in späteren Zeiten jedes Glied, jeder Muskel aus Naturbeobachtung und Wirklichkeitsanähnlichung gewonnen ist. Dem Kreuz in Dinslaken nahe verwandt ist das im Münster zu Roermond und das in den Maßverhältnissen weniger edle, der Kölner Art zuneigende der Pfarrkirche in Walberberg bei Brühl. Andere aus der Zeit um 1400 finden sich im Münster zu Essen und in der Kirche in Marienthal (Kreis Rees). Andere aus dem Anfang und der Mitte des 14. Jahrhunderts in Zülpich, in Xanten, Kempen und in Hau am Niederrhein neigen durch die Starkknochigkeit und Starrheit des Körpers fast noch in die romanische Art hinein.

Die geringere Neigung des Hauptes, das schöne, wenig beseelte Antlitz, die die Merkmale des Leidens nur andeutende Behandlung des Oberkörpers lassen die Frage berechtigt erscheinen, ob diese niederrheinische Auffassung überhaupt mit der Kölner Gruppe eine tatsächliche Verwandtschaft habe. Die Frage ist zu bejahen. Denn alle Unterschiede der Formen sind nichts als allgemeine Formverschiedenheiten niederrheinischer und Kölner Art. Der Niederrhein entnahm aus seiner engeren Verbindung mit Nordfrankreich und Belgien-Holland sein stärkeres Haften in den überlieferten, schönheitsvollen Formen des großen Stiles des 13. Jahrhunderts. Dieser milde Glanz einer oft nur äußerlichen Schönheit liegt auch über diesen Leidensgestalten des Heilandes. In allem, was Geschmeidigkeit der Formen, Schönheit des Linienverlaufs anbetrifft, erscheint der Niederrhein gesammelter in der bewußten Erzielung der Ausdruckswerte. Daraus erklärt sich die Abneigung, die Schmerzverzerrung sich über den ganzen Körper erstrecken zu lassen. Das zur gestaltlosen Masse geronnene Blut liegt in schweren Tropfen an den Unterarmen als eine zusammenhängende Masse — so im Kreuz des Schnütgen-Museums — oder es ist unter der Brustwunde gleichmäßig verteilt wie in Linn, oder es ist gar nur durch Malerei zart und schüchtern angedeutet wie in Dinslaken. Der Körper des Heilandes erscheint in den niederrheinischen Arbeiten größer, durch die gleichmäßig sich hinziehende Umgrenzungslinie einheitlicher. Aber dennoch sind die verwehten Spuren des Zerrissen- und Zerspaltenseins, wie Suso es schildert, fühlbar. Und endlich, was alle diese Abweichungen von der Kölner Art erklärt, der seelische Ausdruck ist am Niederrhein fast oberflächlich gegenüber der Erregtheit der schmerzdurchwühlten Ausdrucksgestaltung in Köln. Auf die bedächtige Schwerfälligkeit des niederrheinischen Künstlers wirkte das Wort und das Mitleiden eines Franz von Assisi anders als auf die gespannte Reizsamkeit des Kölner Künstlers.

Zum Beweise der verschiedenen Sinnesrichtung in Köln und am Niederrhein sei auf die den Darstellungen des gekreuzigten Heilandes innerlich verwandten Vesperbilder verwiesen. Obwohl sie vereinzelt dastehen, geben sie für die angedeuteten Zusammenhänge sinnfälligste Aufklärung. Auch erklären sich

aus diesem Zusammenhang, der sich in den erwähnten Kölner Kreuzen am augenfälligsten aufdrängt, die wenigen tiefempfundenen Vesperbilder mittelrheinischen oder kölnischen Ursprungs. Die Pietà des Provinzialmuseums in Bonn, die früher der Sammlung Röttgen in Bonn angehörte, die des Domes in Wetzlar und die entartete in St. Andreas in Köln und in der Pfarrkirche in Knechtsteden bei Neuß (Abb. 10, 11, 12), sie alle sind ein Zeichen der vorübergehenden, aber darum nicht minder heftigen Geisteserregung und Gefühlsvertiefung des beginnenden 14. Jahrhunderts.

Ein Vergleich der Darstellungen der ehemaligen Sammlung Röttgen, von St. Andreas in Köln und in Knechtsteden zeigt deutlich die Abhängigkeit von einem Vorbilde, das möglicherweise mittelrheinischen Ursprungs ist. In Einzelheiten nämlich, den ornamentierten Gewandsäumen, den Stuckrosetten scheint die Madonna mittelrheinischen Werken verwandt. Das Adlerornament auf den Gewandsäumen findet sich in verwandter Form auf einer Pietà der Sammlung Schnütgen vom Beginn des 15. Jahrhunderts[1]). Diese Schmuckform kommt des öfteren auf Arbeiten aus der Gegend von Boppard vor, ohne daß dadurch allerdings ein sicherer Hinweis gegeben wäre, da die leichte Beweglichkeit solcher Stempel eine schnelle Übertragung auf andere Kunstkreise zuläßt. Für den mittelrheinischen Ursprung spricht auch die Pietà im Dome zu Wetzlar. Wie dem auch sei, ob mittelrheinisch oder kölnisch, in der Gesamtauffassung ist die Verwandtschaft mit den in Köln geschaffenen Kreuzdarstellungen überzeugend. Daß die Stimmung in Köln im 14. Jahrhundert der Aufnahme dieser unsagbar schmerzvollen Gruppe günstig war, beweisen die Wiederholungen in St. Andreas und Knechtsteden.

Die Pietà des Bonner Provinzialmuseums kann zu keiner anderen Zeit als die Kreuzdarstellungen in Maria im Kapitol und in Severin entstanden sein. Es ist dasselbe ausdrucksgewaltige Mitgefühl, das, eine überraschende Erscheinung im 14. Jahrhundert, auf das Herbe, Häßliche, auf innerlichste Erschütterungen seelischen Erlebens den einzigen Nachdruck legt. Das zu Beulen verdickte geronnene Blut der Wundmale, der eingezogene Mund, die scharfe Nase, die kleinen tiefliegenden Augen haben mit der Wirklichkeitsdarstellung ebensowenig zu tun wie das durchfurchte Antlitz Christi in Maria im Kapitol. Hier spricht eine selbstschöpferische, künstlerische Persönlichkeit, die sich einen neuen Stil, eine neue Formensprache geschaffen, um der inneren Erregung eines mystischen Sich-Einfühlens in Schmerz und Leid Herr zu werden.

Die scharfkantige, körperhaft-eindringliche Gestaltung läßt die Bonner Pietà dem Christus von Maria im Kapitol in der Einheit eines wilderregten Stilwillens verwandt erscheinen. Verwandt auch ist die der Mystik entsprechende geringe Körperlichkeit. Maria ist in sich zusammengesunken; ihr Körper ist wie versteckt. Nur das Gewand herrscht; doch so, daß die eindringliche Wirkung des Antlitzes jede Möglichkeit ausschließt, daß neben diesem seelischen Sein der Eindruck eines wirklichen körperlichen Seins aufkommen könnte. Und in Maria im Kapitol ist die harte Eckigkeit des Körpers Christi nur dazu da, bis in alle Tiefen Erbarmen und seelische Erschütterung aufzupeitschen.

Daß es sich bei den Vesperbildern in St. Andreas in Köln und Knechtsteden um unmittelbare spätere Übertragungen handelt, entweder der Pietà des Bonner Provinzialmuseums selbst oder eines gemeinsamen Urbildes, ist nicht zu verkennen. Für die Entwicklungsgeschichte bedeutsam ist die Feststellung, wie ungeeignet das

(1) Fr. Witte, Skulpturen a. a. O., Tafel 39, 2.

späte 14. und beginnende 15. Jahrhundert zur Darstellung dieser mystischen Gefühlserregung war. Denn alles das, was der Künstler um die Jahrhundertwende aus eigenem Empfinden gefühlsstark gestaltet, ging in Knechtsteden und St. Andreas verloren. Es blieb nur das Äußerliche der Auffassung: eine grobe Übertragung und Übersetzung in das Denken und die Formensprache einer Zeit, die schon in wesentlich stärkerem Maße als die Vergangenheit in einer derb-weltlichen, auf natürliches Geschehen gerichteten Sinnesart wurzelte. So beweist diese Übertragung besser als andere Nachweise die Entstehung des Urbildes in der Zeit mystischer Gedankentiefen und persönlicher Gefühlserregtheit Franz von Assisi und die großen Mystiker Eckehard, Suso, Tauler schufen auch für die Schöpfung dieses Vesperbildes die Stimmung und Grundlage, die dem Künstler die innere Erregung zur neuen Formgewinnung vermitteln konnte. Der Nachweis, daß diese Gefühlswelt und der seltsam-einzigartige Kunstwille in der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert lebte, zeigt mit allem Nachdruck, von welcher entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung die zeitliche Bestimmung des im Jahre 1304 geschaffenen Kreuzes von St. Maria im Kapitol ist.

# ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

Von LEO PLANISCIG

Mit dreizehn Abbildungen auf sechs Tafeln

Im Museum des Castello Sforzesco zu Mailand hängt von Magnasco[1]) eine Marktszene (Abb. 1): Der Platz einer oberitalienischen Stadt — vermutlich der Verziere zu Mailand — mit gotischen Torbogen, mit Uhr und Glocke am Stadthause, mit den üblichen Torri und mit der Heiligensäule in der Mitte, wie die Jesuiten sie seit Ende des Seicento auf Plätzen so gerne sahen und an welcher in Pest- und Cholerazeiten die Messe gelesen wurde. So hängt auch hier über dem Sockel der Säule ein Bild und davor verrichtet ein Geistlicher seine Gebete. Unbekümmert setzt aber das tägliche Leben seinen Gang fort: Frucht- und Gemüsehändler, Töpfer und Wurstfabrikanten haben ihre Läden hier aufgeschlagen und bieten ihre Ware feil. Angeschnittene Käselaibe und gerupfte Hühner, Bündel Kerzen und auf der Fischbank Fische, dazwischen Käufer und Verkäufer. Galawagen fahren heran und der Cicisbeo versucht seine Dame in eine Seitengasse zu locken, während gegenüber ein Gauner zum Galgen geführt wird. Straßenkomödianten haben ihre Bretterbühne errichtet: davor treffen sich zwei vornehme Bekannte und grüßen sich ehrerbietigst nach spanischer Art.

Eine merkwürdige Welt in einer merkwürdigen Gestaltung tritt uns in diesem Bilde entgegen und lenkt uns gewaltig von der tonangebenden Kunst Italiens ab. Es ist die spanische Lombardei am Anfang des Settecento, ein chaotisches Durcheinander wohlgenährten Bürgertums, hastiger Lustgier, extatischer Frömmigkeit und heuchlerischer Demut. — Als Gegenstück ein Wirtshausinterieur in der Ambrosiana zu Mailand (Abb. 2): eine unterirdische Spelunke, in der sich Tänzer, Spieler und phantastische Faulenzer getroffen haben. Eine Darstellung im Sinne Teniers, jedoch ohne den objektiven Naturalismus der Holländer; diesen umgewertet, durchgeistigt, in Einklang mit dem zeitgenössischen Leben Mailands gebracht.

Es wäre aber verfehlt, Magnasco allein aus dem mailändischen Milieu heraus erklären zu wollen. Daß er dieses Milieu so sah und durch seine Kunst umgewandelt so wiedergab, setzt eine Kette von Gliedern voraus, deren Untersuchung hier, einstweilen skizzenhaft, versucht werden soll.

Wenn man vom Naturalismus in der italienischen Kunst des Barocco spricht, so pflegt man gewöhnlich diesen Begriff mit dem Namen des Ende des Cinquecento nach Rom gewanderten Oberitalieners Michelangelo da Caravaggio zu verknüpfen. Um nun den Gegensatz dieses Künstlers und seiner neuen Art zu der damals „offiziellen" Kunst deutlich zu veranschaulichen, erwähnt man Domenichino. Durch diese beiden Namen werden tatsächlich zwei Richtungen in der am Beginne der Weltherrschaft stehenden römischen Kunst versinnbildet, die aber nicht nur das Cinquecentoende füllen, sondern bis zu unseren Tagen heraufreichen und das Rückgrat aller künstlerischen Betätigung bilden. Aus ihnen entspringt der frucht-

(1) Alessandro Magnasco, genannt il Lissandrino 1667—1749. Vgl. Soprani-Rotti, Vite de' Pittori, scultori e architetti genovesi, 1768—69, S. 349f. Das Leben des Magnasco separat neu herausgegeben anläßlich der Magnasco-Ausstellung bei Cassirer in Berlin von Benno Geiger, 1914. — Unter den vielen Stimmen, die sich für und wider Magnasco erhoben, verdienen nur die wohlbedachten Worte Schwarzenskis (Süddeutsche Monatshefte, Februar 1914) besonders hervorgehoben zu werden.

bringende Gegensatz, der mit den üblichen Schlagworten Klassizismus und Romantismus, Idealismus und Verismus genannt wird, der aber theoretisch in der Bestimmung Stil und Natur zu fassen ist.

Als Caravaggio nach Rom kam, brachte er eine für sein weiteres Werden folgenschwere Erfahrung mit. Es waren die Venezianer, in erster Linie Tintoretto, die auf den empfänglichen Künstler gewirkt hatten. Neben Tintoretto lagen aber die Anfänge einer großen „Bottega", deren Schaffen scheinbar unvermittelt auftauchte: die Bassani, welche, mit Tizians und Tintorettos neuen malerischen Errungenschaften ausgerüstet, das niederländische Genre in Venedig, in der Terra ferma und weit hinaus noch über die friaulischen Länder verbreiteten. Das Bauergenre eines Pieter Aertsen auf venezianischem Boden. Die ländlichen Szenen des Breviarium Grimani koloristisch aufgelockert und dem zeitgenössischen venezianischen Leben angepaßt. Eine Erscheinung, die dem künstlerischen Temperament Caravaggios nicht entgehen konnte, trotz seiner retrospektiven Tendenzen, die Giorgione im Auge behielten. Mit diesen Eindrücken, zu deren Wiedergabe ihm seine lombardische, procaccineske Malweise — ein Hang zum Dunklen mit knallenden Lichtern, in denen rot, rotbraun und gelb, wenigstens bei seiner ersten Manier, stark hervortreten — zu Gebote stand, begann er seine künstlerische Laufbahn. Aus dem Angeführten könnte man aber schwer seine Kunst und die einzelnen Phasen ihrer Entwicklung erklären. Denn was uns Bellori[1]) von seiner ersten, gesellenartigen Tätigkeit im Atelier des Cavalier d'Arpino berichtet, deutet unzweifelhaft auf einen direkten niederländischen Einfluß hin. Hier soll er „eine Blumenvase" gemalt haben, „welche die Transparenz von Glas und Wasser zeigte und den Reflex des Fensters eines Zimmers widerspiegelte; die Blumen waren mit Tautropfen bestreut".

Die Grundlagen für Caravaggios Naturalismus waren eben in Rom vorhanden und dieser stand im Einklange mit der Gesamtentwicklung von Kultur und Kunst. Andererseits lag bereits darin der große Zwiespalt des ganzen Barocco, das man in ein klassizistisch-dekoratives und ein romantisch-genrehaftes teilen kann. Es soll aber dabei nicht an eine schulmäßige Einkastelung gedacht werden. Dort, wo das fluktuierende Werden einer großen Kunst im Gange ist, bei dem sämtliche Faktoren als Energien fortwährend sich erneuernder Erscheinungen betrachtet werden müssen, ist eine schroffe Trennung immer gewalttätig. Will man aber aus der Gesamterscheinung eine bestimmte Richtung — um diese zu analysieren — herausschälen, so ergibt sich das notwendige Übel der engeren Definition und mit ihr jene Einseitigkeit, bei der im Falle weiterer Deduktionen das Gesamtbild der Erscheinung erlischt und die zur Betrachtung herausgeschälte Richtung die Hauptrolle übernimmt, etwas Isoliertes wird, sich scheinbar selbständig im Werden und in dessen Folgen gestaltet. Gerade bei der Kunst des Barocco ist das Ineinanderfluten der verschiedensten Richtungen zu einer neuen ein Merkmal, das — abgesehen von dem bewußten Eklektizismus — fortwährend fruchtbringend sich erweist. Es ist somit eine strenge Teilung im oben erwähnten Sinne ohne die Voraussetzung gemeinsamer Eigenschaften schwer durchzuführen. Der Pathos, das Sentimento, der mystische Zug des Sei —, das visionäre Element, die nervöse Sinnlichkeit des Settecento sind Grundlagen beider Richtungen. Die klassizistisch-pathetische Note mengt sich mit dem Genre und der Landschaft, sowie diese, in verschiedenen Umwertungen, in den Dienst der Hauptströmung gelangen. Ihrem Ursprunge nach sind aber beide Richtungen vollkommen getrennt.

(1) G. B. Bellori, Vite de' pittori etc. moderni, Rom 1672.

Durch die Internationalisierung der römischen Kunst nach Rafael und Michelangelo fielen die Schranken nach Westen und Norden. Während Marten van Heemskerk, überfüllt von nicht verdauten klassizistischen Vorstellungen, die er der Rafaelschule, hauptsächlich aber Giulio Romano abgelauscht hatte, wiederum nach Norden wanderte, um den bereits gespannten Gemütern die Wunder der Antike zu verkünden, kam der ältere Pieter Brueghel nach Rom und verpflanzte hierher das neue Genre, so wie Elsheimer und die Brüder Matthäus und Paul Bril der Landschaft eine neue Bedeutung verschafften. Rom als Kunstzentrum unterstützte und fand Gefallen an dieser Kunst, die mit stiller Gewalt in der ovidisch gebildeten Gesellschaft sich Anklang erzwang. Wie Pieter Brueghel, so konnte sich auch Caravaggio über die Hauptnormen der Zeit — die Antike und Rafael — hinwegsetzen und nach Gutdünken Bettler und Zigeuner auf seine Leinwand bringen. Trotz Widerspruch der Offiziellen, trotz Mangel an „Decoro" fand diese Richtung einen ausgiebigen Nährboden, auf dem kurz nachher ein anderer lustiger Maler, der Vläme Pieter van Laer, die heimatlichen Wirtshausbilder — schelmische Witze mittelalterlicher Höllenvorstellung ins alltägliche Leben projiziert — entfalten konnte. „Bambocciate" hießen seine Bilder, an deren Sujets man Freude gewann, da sie ein Gegengewicht zu den posaunenden Göttern des neuen heidnisch-christlichen Olympes bildeten. — Aus den kleinen Bildern van Laers, denen die Malweise Caravaggios nicht fremd war, schuf Michelangelo Cerquozzi — der Michelangelo dalle Bambocciate — als Italiener größere Darstellungen: vor allem Bettler und Krieger. Letztere ohne heroischen Pomp, nicht Helden des Altertums, sondern Soldaten im Lager und in der Schlacht. — Eine Kunst ohne höheren Ehrgeiz, deren Schaffen die immer steigende Nachfrage bedingte. Das vlämische und holländische Bürgertum ins autokratische Rom verpflanzt. — Damit hatte sich langsam eine neue Art des Naturalismus eingebürgert und in vielen Beziehungen auch italianisiert.

Der Naturalismus als solcher war aber nichts Neues. Das ganze Quattrocento hatte ihn zum Ziele gehabt. Neu war hingegen ein romantischer Gehalt, der mit ihm in mehr oder weniger enge Verbindung zu stehen kam. Ein abenteuerlicher Geist lag in den Bambocciate und ebenso romantisch-abenteuerlich waren die Landschaften der Bril, oder die bewegten Seestücke des mit ihnen kunstverwandten Florentiners Tempesta. Romantisch war auch die Vorstellung Caravaggios. Nicht die symbolisierten Olympier, auf Wolken thronend, nicht die anatomische Pracht nackter Frauengestalten lockten ihn: nach der gewaltigen Tragödie, die Michelangelo in der Sixtina dem von Waffen klirrenden Jahrhundert offenbart hat, gefällt sich Caravaggio und mit ihm seine Zeit an dem sinnenden Horchen einiger Musikanten, die, den Kopf geneigt, das Gehör gespannt, dem Ton ihrer Instrumente lauschen. Bettler sind diese Musikanten, nicht Höflinge des Tre- und Quattrocento, die, nach provenzalischer Art, in einem Liebesgarten lieben und singen. Andererseits auch nicht Schelme mit listigen brueghelschen Augen, die ihr Musikwerk, beim Tanze ausgelassener Bauern, des Weines und des Fraßes wegen zum Besten geben. Nicht die üppige Alltäglichkeit der Vlamen, sondern vom Alter geadelte Greise mit weißen, wallenden Bärten, Männer, an deren Händen die Spuren schwerer Arbeit sich zeigen, Jünglinge, beinahe frauenhaft, erstaunt und ergötzt von der Neuheit ihrer Stimme. Bettler-Romantik im Hugoschen Sinne. Ein Kontrast zwischen dem äußeren Aussehen und der inneren Stimmung. Als Bindeglied gewöhnlich die Musik: eine Einleitung zum Seicento, ein Vorkosten jener Extasen, die mit

der Umwandlung des religiösen Gefühls diesem Jahrhundert einen neuen Genuß verschafften.

Zu Beginn des Seicento war der neue, niederländisch-italianisierte Naturalismus völlig im Gange, die kleinen Bilder mit den skurrilen Darstellungen des Alltages beliebte Sujets in den Häusern der Großen geworden. Jedoch nur das Betätigungsfeld von Künstlern zweiten Ranges. Die Caravaggesken kristallisierten und waren außer Stand, aus den Kellerlichtproblemen ihres Meisters weitere Konsequenzen zu ziehen. Die Landschaften der Brils wurden von den Klassizisten beschlagnahmt: Nicolas Poussin verstand das alte Coninxloosche Kulissensystem in eine bukolisch-klassizistische Gestaltung umzuwerten, wozu ihm auch die Bologneser verhalfen. Die große Kunst hatte sich an dem importierten und rasch assimilierten Naturalismus reich genährt. Andererseits waren neue niederländische Maler nach Italien gewandert, welche die Kunst van Laers, der bereits 1639 Rom verließ, fortführten und ausbildeten. Der Haarlemer Theodor Helmbrecker, der Antwerpener Jan Miel, der Ruinenmaler Bartholomäus Breenbergh, Michiel Sweerts, Jan Both, Asselyn, Berghem und unzählige andere setzten in Italien das Genre fort, sie gründeten sogar eine Art vlämisch-holländischer Schule in Rom, die sich wesentlich von jenen des heimatlichen Bodens unterscheidet: Ruinenkultus verbunden mit Bauernschenken, Pferden, Kriegern und Bettlern. Später, mit dem Aufschwung der Literatur, kam dazu noch die Arkadia. — Neben Cerquozzi fehlte es aber auch nicht an italienischen Malern, welche die neue Art im vlämisch-holländischen Sinne aufnahmen: neben die Florentiner Giovanni da S. Giovanni, Matteo dei Pitocchi, Baldassare Franceschini gen. il Volterrano, war schon im 16. Jahrhundert in Bologna Cesare Baglione Meister in den „bizzarre invenzioni", woselbst auch, ein Jahrhundert später, Giuseppe Gambarini und sein Schüler Gherardini auf demselben Gebiete sich betätigten. Sie unterscheiden sich nicht viel von den eingewanderten Künstlern, das Genre konnten sie nicht zu einer neuen Form gestalten und ihm einen neuen Inhalt verleihen. — Nicht selten gewann das Burleske die Oberhand, für dessen Verbreitung die Werke der Stecher Sorge trugen. In Bologna ist besonders Giuseppe Maria Mitelli[1]) zu erwähnen, der mit seinen „Arti per la Via" die Vorstufe für Crespis Caccasenno und Zompinis[2]) ähnliche Straßenszenen bildete. Groteske Straßenverkäufer, „che vanno fluttuando, et ondeggiando su questa Nave di Bologna", und die — in der Phantasie des Dichters und Stechers — der Neptun des Giambologna lenken soll. Diesem ist auch das Stichwerk gewidmet.

Die Durchgeistigung dieses imitativen oder konventionellen Naturalismus, das Einschlagen einer pathetischen Note, geschah aber durch Bernardo Strozzi, den Prete Genovese, der die Wiedergabe von ernsten Bettlern und extatischen Heiligen in jenem romantischen Sinne fortzuführen verstand, den Caravaggio angedeutet hatte. Van Dyck — der für den pathetischen Ernst der Genueser Schule bestimmend wurde — verlieh auch diesem Künstler den sinnenden Gehalt, von dem seine Figuren beseelt erscheinen. Dabei wußte Strozzi seine Darstellungen mit den neuen malerischen Errungenschaften zu verbinden, die er, wie alle Neuerer der Farbe, Venedig verdankte. — Benedetto Castiglione, auch ein Genueser,

(1) L'Arti per Via, disegnate; et offerte dal Sig. Gioseppe Ma. Mitelli al grande, et alto Nettuno Gigante Sigr. della Piazza di Bologna. Ohne Jahreszahl. — G. M. Mitelli, Sohn des bekannten „Quadraturista" Agostino Mitelli, geb. 1634, gest. 1718.

(2) Zompini, Le Arti che vanno per via nella città di Venezia, Venedig 1789. — Gaetano Zompini aus Treviso, Schüler des Cav. Nicolò Bambini. Vgl. Zanetti, Della pittura venez. Venedig 1771. S. 474.

benützte — in der Art der Bassani — die biblische Geschichte, um Hirten und Schafherden darzustellen. Besonders in seinen Radierungen, die dem Geiste und der Technik Rembrandts nahe zu kommen trachten, entfernt er sich von der platten Naturnachahmung und stellt die Romantik von Licht und Schatten in den Dienst seiner Genreszenen: Schafherden mit Hirten bei dämmernder Beleuchtung, nicht mehr des bloßen Sujets wegen — das äußerlich der Historienmalerei angehört —, sondern jenem neuen Sentimento zu Liebe, das im 17. Jahrhundert seine Wurzeln hat und bis auf den heutigen Tag den Grundton der Malerei bedingt. — Salvator Rosa, der klassische Romantiker und der romantische Klassizist, wurde aber der Schöpfer von neuartigen Hexereien: „Negromanzie" und „Trasformazioni". Letztere nicht nach der üblichen, dem Ovid entlehnten Formel, sondern der Volksseele entsprungen, wirklich geisterhafte Erscheinungen. Nicht mehr die objektive Nachahmung der Natur, nicht das harmlose oder durch eine Situation gewitzigte Genre, sondern ein Naturalismus im romantischen Sinne, manchmal bis zur Grimasse gesteigert. — Das Wort „capricci" bekommt eine neue Prägung, dem Künstler wird gestattet, bei der „invenzione" seine Phantasie voll walten zu lassen. Die mittelalterliche Seele taucht wiederum hervor. Nicht mehr aber in der Ausgelassenheit der Drôlerien eines Bosch: die klassische Schulung hat ihr ein neues Gleichgewicht verliehen, ein Maß, woran sie sich nun halten kann.

Diese neue, romantisch durchgeistigte Richtung der „Pezzenti-Maler", wie sie, dessen unbewußt, daß er sich selbst damit charakterisierte, Salvator Rosa nannte, hat im Seicento einen großen Interpreten an dem Stecher Jacques Callot gehabt. Seine Blätter — die Zigeunerszenen, die Festlichkeiten, die Greuel des Krieges, sowie die lustigen Darstellungen der „Zerbini" und der „Scapini" — erheben das Alltägliche in neue Kunstregionen, der romantische Geist findet eine neue, im klassischen Sinne formulierte Ausdrucksmöglichkeit, ohne etwas von seinem Geschmack einbüßen zu müssen. Was im Norden mit Rembrandt sich vollzieht — der neue, außerhalb des Gegenständlichen verliehene Inhalt — findet gleichzeitig in Italien eine Parallele.

Callot bedeutet eine Einleitung in das Rokoko: eine Sprengung der klassisch symmetrischen Massen des Barocco, eine Auflockerung der Komposition, trotz Beibehaltung alter Schemen, wie jenes des Kulissensystems. Stecher wie der Florentiner Stefano della Bella oder der Neapolitaner Filippo de Liagno ahmten seine Technik nach. Maler verstanden die Phantastik seines Inhaltes und seiner Form im Seicento nicht zu verwerten. Vielleicht ein einziger, jener obskure, in Neapel tätige Monsù Desiderio, von dem meines Wissens nur in der Harrach-Galerie zu Wien Bilder sich befinden[1]) und für den, nach De Dominicis[2]), Corenzio die Staffage besorgte, führte im Geiste Callots Bilder aus, phantastische, mit gespensterartigen Figuren belebten Perspektiven und Architekturstücke, die den merkwürdigsten Produkten des Seicento angehören und die, in ihrer Wildheit, eine Parallele nur in der Romantik der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts haben.

Erst Ende des 17. Jahrhunderts verstand Magnasco dort anzuknüpfen, wo Callots Kunst ihr Charakteristisches geschaffen hatte. Dazwischen liegt aber eine große Entwicklung des Genre als solches, sowie des phantastischen, träumerischen, pathetischen Zuges. Giovanni Maria Crespis Sakramente und Piazzettas Charakterköpfe sind wie die Werke Magnascos Resultate dieser Entwicklung.

(1) Monsù Desiderio, tätig in Neapel während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Katalog der Gräflich Harrachschen Gemäldegalerie, Wien 1912; No. 203, 204, 205 u. 209.
(2) B. de Dominicis, Vite de' Pittori etc. Napoletani, Neapel 1742—43.

Die Marktszenen des Domenico Feti, die „Capricci", die „Case del Sonno" und die verschiedensten „Bacchanalien" des Giulio Carpioni, so sehr sie auch an einen literarischen, klassizistischen Ursprung gebunden erscheinen, sind, wie das Werk des Salvator Rosa und die Stiche nach Vernet[1]), inhaltlich und formell Vorbedingungen für Magnasco. Salvator Rosa ist aber eine Doppelerscheinung, ein fortwährender Kontrast zwischen jenen zwei Richtungen, die ich klassizistisch-dekorativ und romantisch-genrehaft genannt habe.

Aus Neapel stammend, aus jener Stadt, die von jeher mit den Niederlanden in Beziehung gestanden war und in welcher die Malerei Caravaggios am meisten Anklang gefunden hatte, dem Genre und dem Schlachtenbilde bestimmt, negiert Rosa, sobald er durch seine Kunst — eine Filiation der Bambocciate — berühmt geworden war, diese selbst. Er will großfigurige Gemälde ausführen, Götter und Helden des Altertums, nach den herrschenden Poussinschen Rezepten; ist belesen, gebildet und auf seine Bildung eingebildet; schämt sich seiner Herkunft und seiner Bambocciaden. Besonders darin und in der Landschaft war er aber Meister; und da die Nachfrage danach stetig wuchs, sah er sich gezwungen, immer wieder solcherlei zu erzeugen. Oder bildete er sich nur ein und trug nur äußerlich seinen Widerwillen zur Schau, denn sein Konflikt ist rein theoretischer Natur und dürfte der geheimen Ambition entspringen, unter die anerkannten Offiziellen gezählt zu werden. Rosa ist trotz all seiner Bestrebungen ein Klassizist nur dem Inhalte seines dichterischen Pamphlets nach.[2]) Die Steine, die er in seiner „Satira della Pittura" gegen die „Lumpen-Maler", gegen die „Pittura barona" schleudert, sind im Grunde genommen gegen ihn selbst gerichtet. Wer sonst zu seiner Zeit konnte besser „Tagelöhner, Gassenbuben und Taschendiebe" malen? Die jähzornige Satire, die für einen literarisch-klassizistisch gebildeten Kreis bestimmt ist, enthält aber ausführlich das Programm der niederländisch-italianisierten Richtung des Genre, ist ein lebendiges Dokument der Zeit und der künstlerischen Duplizität der Seele Rosas.

Und dennoch — Rosa muß es selber gestehen — die verachteten Szenen, die „Cavalcate", die „osterie", die „genti ghiotte", die „bracon" und die „trentapagnotte" waren gesucht, man liebte sie gerade in gebildeten Kreisen, bezahlte sie teuer und sie wurden für wertvoll gehalten: „si vedon dei Grandi entro gli studi, di superbi ornamenti incorniciate".

Trotz dieser klassizistischen Allüren im Sinne des Cavalier Marino spukt doch in Salvator Rosa und in der ganzen Pezzenti-Richtung der spanische Erzschelm Paul von Segovia. Der „Gusto picaresco" des Francesco Quevedo, dem in der Weltliteratur Lesages „Gil Blas de Santillane" folgte, ist ein Produkt der Zeit und stimmt — wie auch der italienische Caccasenno, den Crespi illustrierte, und der deutsche Simplizius Simplizissimus — mit den Tendenzen der romantisch-abenteuerlichen Richtung in der Malerei vollkommen überein. Eine phantastische Welt voll falscher Edelleute, erfinderischer Desperados, zernagter Bettler und gewitzigter Gauner: im Hintergrunde spanische Grandis und die Inquisition. — Während nun im Norden, in Flandern, die alten Götter nicht mehr in ungewollt karikaturhaften Gestalten eines Heemskerk oder eines Floris, sondern in der pomphaften Wiedergabe eines italienisch-klassisch geschulten Rubens auftreten, erhält im Süden das alte, importierte Genre eine neue Gestaltung und einen neuen Inhalt.

(1) Dem Bilde Kat.-No. 57 „Stürmischer Fischfang" der Cassirerschen Ausstellung lag ein Stich Vernets als Grundlage vor.

(2) Vgl. Rosas „Satira della Pittura", abgedruckt bei L. Ozzola, Vita e opere di S. Rosa, Straßburg 1908, S. 71. Vgl. auch G. Carducci, Satire, odi e lettere di Salvator Rosa, Florenz 1860.

Die Schlachtszenen und die Bambocciaden Rosas können aber nicht kurzweg jenem „dipinger plebeo" angereiht werden, das in Rom bei Künstlern niedrigen Ranges gang und gäbe geworden war. Die stets gewollte, jedoch nie ganz erreichte Anlehnung an die klassizistischen Meister der Zeit, an Cortona und Poussin und an deren allegorisch-gedanklichen Hintergrund konnte der Kunst Rosas jenen Gehalt an Innerlichkeit und Geschlossenheit verleihen, der von nun an für die Hauptträger unserer Richtung bestimmend wurde. Die „Negromanzie" Rosas, man denke an das Bild mit der Vision Sauls im Louvre, sind nicht die Addition einzelner phantastischer Erscheinungen, sondern ein für sich in allen seinen Teilen definierter Komplex, worin alle Teile eine bestimmte Stimmung (das Wort kann bereits in unserer heutigen Bedeutung verwendet werden) hervorrufen sollen.

Dazu kommt die neue, von Rosa geschaffene Landschaft, die gemeinschaftlich mit Poussin und Claude Lorrain ihren Ursprung in der Kunst der Brils und der ihnen affinen Niederländer hat. Rosas Landschaft mit den steilen Felsen, den sich überschneidenden Bäumen, die an der Seite von außen her in die Bildfläche hereinragen, mit dem reißenden Bache oder der halbzerstörten Brücke, sind direkte Vorbilder für derartige Darstellungen Magnascos. Während sich aber Rosa der arkadischen Stille Poussins oder der gesuchten Tiefe Claudes anzuhalten trachtete, ist Magnasco nicht für das bukolische „Sein" eingenommen: seine Landschaften, seine Seestücke verraten Tätigkeit der Elemente, Bewegung, Sturm und Affekt. Es ist die neue Zeit, die aus den „cose singolari", „stravaganti" und „più fuori dell'ordinario" der unmittelbaren Vergangenheit seine Konsequenzen zieht.

Als Magnasco — ein Genueser von Geburt und Sohn eines Malers — gegen das Ende des Seicento nach Mailand kam, war diese Stadt vom spanischen Leben durchsättigt. Die hierher verpflanzte spanische Kultur konnte aber das romantische Genre nur fördern. Die spanischen Maler des 17. Jahrhunderts waren in der Kunst des Barocco diejenigen, die sich der klassizistisch-dekorativen Richtung fernhielten. In Spanien fand die „Pezzenti-Malerei" — man denke an Murillos Gassenjungen — sowie die visionäre, extatische, sinnlich-mystische Tendenz einen ausgiebigen Anklang. Velazquez brachte nach seinem römischen Aufenthalte nicht die Kunst Cortonas mit nach Hause, sondern die Durchbildung eines bereits eingeleiteten caravaggesken Genre, das in der Impression der „Spinnerinnen" einen vollkommenen Ausdruck erreichte. Wollen die spanischen Könige etwas „macchinoso" zur Ausschmückung ihrer Schlösser haben, so sind sie gezwungen, in Italien Umschau zu halten, denn Luca Giordanos fehlten im Lande des romantischen Genre und der in Extase durchzuckten Heiligen.

Mailand wurde ein Absatzgebiet für spanische Kultur und spanische Sitten, ein Nährboden für das Genre im spanischen Sinne.[1]) Für die herrschende Kunst Mailands ist diese Regung gleich einer Reaktion auf den leonardesken Manierismus, der noch in Daniele Crespi steckt. Doch wurde Magnasco einem offiziellen Künstler anvertraut — Filippo Abbiati — dem Lanzi ein „talento vasto", das für „opere macchinose" geboren war, nachrühmen kann. Er soll mit einer „certa franchezza", die man „sprezzatura" nennt, gemalt haben. Es mag dahingestellt bleiben, wie weit diesem raschen Freskanten aus der Nuvoloni-Schule Magnasco seine „tocchi veloci e sprezzanti" verdankt. Die romantisch-bambocceske und die visionär-extatische Note seiner Gemälde, seine Landschaften, seine Seestücke hat er sicher nicht von Abbiati. Und die „sprezzatura", die man diesem nachrühmt, ist vielleicht

(1) Vgl. Cesare Cantù, Storie minori, Bd. II, S. 139f. Turin 1864.

nur ein von Magnasco ausstrahlender Reflex, von Kunstliteraten wie Ratti[1]), Orlandi[2]) und Lanzi[3]) der Pragmatik wegen konstruiert. — Eine ununterbrochene Entwicklung bedingt die Kunst Magnascos nach dieser Richtung hin, und was die malerischen Probleme anbelangt, so binden ihn diese eher an seine Vaterstadt Genua — man denke an die Radierungen Castigliones —, deren Künstler direkt oder indirekt mit Venedig in Verbindung standen. Nur mit der Entwicklung der venezianischen Malerei nach Tintoretto und Palma il Giovane können Magnascos „tocchi sprezzanti" — wie sie Ratti nennt — ergründet werden. Da aber die Errungenschaften der Venezianer nicht eine lokal limitierte Erscheinung waren, sondern ein Hauptfaktor in der allgemeinen Entwicklung der Barockmalerei, so braucht man kein unmittelbares Bindeglied zwischen diesen und Magnasco zu suchen, um die Auflockerung der Farbe, die impressionistische Wiedergabe zu erklären. Auch Salvator Rosa und Velasquez repräsentieren, jeder in seiner Art und in eigener Ausbildung, dieses größte venezianische Phänomen.

Gleichzeitig mit Magnasco entstand in Frankreich aus einem starren objektiv-naturalistischen Genre, das als Triebfeder auch die niederländischen Kleinmeister und als typische Vertreter die Brüder Le Nain gehabt hatte, eine neue Kunst, ein neues Genre, so neu in der visionären, in Luft verschleierten Auffassung, wie auch in dem graziös-galanten Inhalt, daß es mit Recht als der Bote einer neuen Zeit — des Rokoko — betrachtet wird. Die Vorbedingungen der Kunst Watteaus liegen — wie für Magnasco — in derselben Entwicklung des Barocco: die romantisch-genrehafte Richtung und der von Venedig ausgestrahlte Impressionismus. Die Parallelität zwischen beiden Künstlern kommt aber auch in deren Erscheinungen zum Ausdruck. Es ist das Rokoko, literarisch ein neuer, zarter, bewegter, tiefer „sentimento", der — besonders in Frankreich, wo er die Oberhand gewinnt — sich gegen die klassizistisch-dekorative Richtung dämmt. Und Magnasco ist der Rokoko-Künstler Italiens, zwar nicht aus der sinnlich-heiteren Welt Watteaus, sondern einer ernst-mystischen, zuweilen burlesken, immer aber von innen aus bewegten, unruhigen Atmosphäre emporgewachsen. Die Le Nain verhalten sich zu Watteau wie etwa van Laer und Cerquozzi zu Magnasco. Dazwischen liegt aber nicht nur eine Entwicklung der malerischen Probleme, sondern auch eine kulturelle, rein geistige, die bei beiden Künstlern verschieden zum Ausdruck gelangt.

Die Zeit, welche in Mailand literarische Akademien beherbergte, die sich die der „Animosi", der „Infuocati", der „Faticosi" und der „Ifeliomachi" nannten und von welchen aus die Dichter und Apologeten in Lobeshymnen auf die extatischen Verzückungen der Lieblingsheiligen unter der Benennung von „Säule des Feuers" für die hl. Therese oder „Goldener Regen" für die hl. Magdalena wetteiferten; jene Zeit, in welcher Mailand vor der fremden Herrschaft, vor der Inquisition, zugleich aber auch vor den Hexen zitterte, fand in den Bildern Magnascos ein adäquates Äquivalent. Buße verübende Nonnen (Abb. 3)[4]), Mönche bei der Mahlzeit (Abb. 4), Alchimisten und Zauberer in ihren von Gespenstern belebten Zellen (Abb. 5 u. 6), Inquisitionsszenen (Abb. 7) sind seine Lieblingsmotive. Mag auch der bockfüßige Satyr in der Versuchungsdarstellung zu Dresden (Abb. 8) den hl. Antonius durch

(1) Vgl. Soprani-Ratti, herausgegeben von B. Geiger, a. a. O.

(2) Orlandi, Abecedario pittorico, 2. Ausgabe 1754.

(3) Lanzi, Storia pittorica della Italia, Pisa 1816; IV. 252, V. 346.

(4) Ein Teil der Photographien zu den reproduzierten Bildern Magnascos wurde mir von Herrn Dr. Benno Geiger zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier nochmals meinen Dank ausspreche.

die Gaben der Erde zu verführen trachten, er ist nicht mehr der sonnige Pan der Carracci, sondern nur mehr noch der Vertreter des Teufels und der Hölle. Und auch als solcher ein Stimmungsfaktor der schwülen Landschaft untergeordnet.

Magnasco zog nach Florenz und arbeitete dort — wie auch einst Callot und Rosa — im Dienste jener Herzöge. Es ist wohl merkwürdig, daß Florenz, welches nach Michelangelo abseits der Entwicklung der italienischen Monumentalmalerei zu stehen kam, die genrehaft-romantische Nebenströmung geliebt und eifrig unterstützt hat. Vielleicht ein angeborener Hang des Florentiners zum Naturalismus. Sicherlich aber jener heroikomische Geist, der die „Burla del Piovano Arlotto" und die „Secchia rapita" als Filiation des alten novellistischen Genre im Seicento hervorbrachte.

Das Werk Magnascos ist ungemein groß. Dabei auch ungleichmäßig. Wiederholungen desselben Sujets sind an der Tagesordnung. Oft hat er Bilder anderer Maler — wie Tavella und Clemente Spera — mit einigen „macchiette" bloß staffiert. Oft wurde er auch nachgeahmt. Diese Nachahmungen sind aber äußerlich, platt, gleich erkennbar.

Die hier veröffentlichten Bilder sind größtenteils noch unbekannt. So die „Enthauptung des hl. Johannes", die als anonymer Meister im Stadtmuseum von Meran (Südtirol) hängt (Abb. 9). Ein charakteristisches Bild des Magnasco, mit den üblichen „Rottami", wie sie so gerne die niederländisch-römischen Genremaler verwendeten, bis ihnen der Graphiker Piranesi einen im romantischen Sinne monumentalen Gehalt verlieh. In der Komposition und Ausführung erinnert unser Gemälde an das Borromäus-Bild des Poldi-Pezzoli-Museums zu Mailand (Abb. 10), wo die Gruppierung der Massen und deren Gleichgewicht, sowie die das Bild teilende Lichtdiagonale gleichwertig vorkommt. — Die „Drei Einsiedler in der Grotte" der Galleria Nazionale (Corsini) zu Rom (Abb. 11) sind eine Variante des Bildes im Haag.

Auf einer von Haberditzl[1]) veröffentlichten Zeichnung Magnascos, im Besitze des Herrn Skutezki in Raigern (Mähren), kommt eine ähnliche Grotte vor, von der aus eine Öffnung ins Freie führt. Darauf stehen in alter Schrift — förmlich als ergänzender Beitrag des malerisch fassenden und graphisch unbefriedigten Künstlers — die Worte geschrieben: „fori di aria", d. h. Luftlöcher. Sie weisen auf den Kontrast hin mit dem unendlichen, blauen Luftraum. Und bedeuten die Sprengung der Hintergrundszenerie: das Ineinanderfluten des unbegrenzten Außenraumes mit dem begrenzten Innenraum, wodurch letzterer — in der Relation zum ersteren — seine Existenzberechtigung gewinnt. „Luftlöcher" zeigt auch das Corsini-Bild. Hier ist aber diesem Ausblick ins Unbegrenzte die in tektonisch geschlossener Pyramidenform komponierte Mönchsgruppe gegenübergestellt. Das Kompositionsbewußtsein des Künstlers tritt in den drei Mönchen — die eine begrenzte Raumgestalt bilden — deutlich hervor. Durch die Lichtführung — von der Seite links — gewinnt man die Vorstellung weiterer, außerhalb der Bildfläche bestehender „Luftlöcher", wodurch die Existenz einer bloßen Hintergrundebene als Szenerie vernichtet wird und an ihrer Stelle teils begrenzter, teils unbegrenzter Raum eintritt.

Magnascos Sinn für eine struktive Komposition erhellt besonders aus dem Bildchen „Die Frisierstube der Mönche" (Abb. 12). Die impressionistisch wiedergegebene Realität, wird stilistisch umgewertet. Zwei auf einer Kante aufgestellte

(1) Haberditzl, Über Handzeichnungen in „Die Graphischen Künste", Wien 1913.

Kuben halten die sonst malerisch zerflatternde Komposition zusammen. In der Stellung der Köpfe und in der rechteckigen Biegung der Arme beider Hauptfiguren finden die „tocchi sprezzanti" eine stereometrische Umgrenzung.

Dekorative Landschaften sind bei Magnasco recht häufig. Nur dann aber gut, wenn auch die Landschaft, nicht nur die Staffage sein eigen ist. Dies gilt für das hier abgebildete Gemälde des Mauritshuis im Haag (Abb. 13). Der Zusammenhang mit der Kunst Rosas und mit jener der italianisierten Niederländer tritt deutlich zutage. Der romantische Geist kann sich in den wildbewegten, von Efeu umwucherten Bäumen, in dem reißenden Bache, in der zerstörten, nun wieder im Baue befindlichen mittelalterlichen Torre, in der Figur des rastenden Pilgers, sowie in jener des sinnenden Einsiedlers nach Belieben ausspielen. Doch ergibt sich auch hier eine bewußte räumliche Struktur. Eine Z-Linie führt von der Pilgerfigur über den Einsiedler, über die den Bach überschreitende Frau zum Turme und endet bei dem antiken Tempel oben am Hügel. — Ähnliche Landschaften — die von den lichten, idyllischen eines Zuccarelli oder eines Zais sich wohl unterscheiden — schuf auch der Venezianer Marco Ricci, der Neffe und Mitarbeiter Sebastianos, von dem wir wissen, daß er während seines mailändischen Aufenthaltes bei Magnasco studiert hat.

* * *

Die romantisch-genrehafte Richtung des Barocco, die in ihren Anfängen auf italienischem Boden rein imitativ war, gewann im Laufe ihrer Evolution inhaltliche Kraft und da sie abseits der akademischen Kunstrezepte, deren Fülle im Sei- und Settecento kaum zu übersehen ist, sich entwickeln konnte, fand sie kein Hindernis, jene Neuerungen der Farbe aufzunehmen und zu vollenden, die von dem immer mehr sich zur Doktrin kristallisierenden Klassizismus als „flüchtig", „unvollendet" und „unvollkommen" verpönt wurden. — Das Rokoko Italiens hat kaum einen Künstler, der wie Magnasco auf italienischen Voraussetzungen ein Werk zu schaffen im stande gewesen wäre. Typische Rokoko-Maler, wie die Venezianer Amigoni und Pittoni, hängen mit der Kunst Frankreichs, in erster Linie mit Restout und Boucher zusammen und pflegen nicht das Genre, sondern die galant gewordene Antike. Landschaftsmaler wie Pannini, Zuccarelli, Zais, Gaspari sind Interpreten des niederländischen Ruinenkultus in einer neuen, lichten, graziösen Form, die ihre Vorbedingung in der französischen, klassizistischen Landschaft hat. Nur die Auflockerung der Farbe gibt ihnen den Stempel der neuen Zeit. Die Perspektivisten Venedigs, an erster Stelle Canaletto, versuchten die objektive Wiedergabe der Lagunenstadt in einer optisch-impressionistischen Art zu erreichen. Guardi aber, der in der malerischen Ausführung — ihm passen besonders die „tocchi sprezzanti" — am meisten Magnasco sich nähert, ist eine Folgeerscheinung des Watteau-Kreises und jenes Impressionismus, das in Fragonard, Saint-Aubin und schließlich in Chardin seine Vertreter gefunden hatte.

Das Sentimento des Magnasco ist unter seinen Zeitgenossen nur in den Werken einiger Bolognesen zu finden, an deren Spitze Giovanni Maria Crespi — merkwürdigerweise lo Spagnolo genannt — steht. Das Romantisch-Traumhafte seiner Figuren hat der von ihm stilistisch abhängige Piazzetta übernommen. Longhi hingegen nur die Äußerlichkeit des Motives bei der Darstellung der Sakramente. Es darf aber nicht vergessen werden, daß Rembrandt, der schon bei Castiglione eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hatte, sowohl für Crespi, Piazzetta,

in gewisser Beziehung auch für Tiepolo, wie für den Venezianer Giuseppe Nógari — der Rembrandt direkt nachahmte — nicht nur malerisch, sondern auch in bezug auf die innere Stimmung der gebende Faktor gewesen ist.

In der Entwicklung des phantastischen Genre kann nach Magnasco nur Goya in Betracht gezogen werden, der seinerseits mit Callot und mit den „Capricci" Tiepolos in Verbindung steht. Aber mit Goya beginnt schon die bewußt philosophierende Tendenz des Grauens, verwandt mit E. Th. A. Hoffmanns Erzählungen „in Callots Manier" oder mit E. A. Poës Schauergeschichten, während Magnascos Genre eher mit Lesages „Diable boiteux" und als später Reflex dieser Richtung mit Gauthiers „Capitain Fracasse" übereinstimmt.

# VERKANNTE ALTTIROLER TAFELMALEREIEN

Von HEINZ BRAUNE

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Im letzten Heft des Kunsthistor. Jahrbuches des allerh. Kaiserhauses zu Wien publiziert Hugo Kenczler einige unbekannt gebliebene gotische Bilder des Rákóczi-Museums zu Kaschau, deren Zusammengehörigkeit mit einem Tafelbild des Wiener Hofmuseums er nachweist. K. kommt auf Grund langwieriger Untersuchungen zu dem Resultat, daß die Bilder im engen Kontakt mit der Böhmischen Malerei aller Wahrscheinlichkeit nach um 1470 in Kaschau entstanden sein werden, und polemisiert gegen Stadler und Kehrer, die das Wiener Bild gelegentlich in loserem Zusammenhang erwähnt haben, er zitiert eine Menge weit hergeholter Literatur, aber die einzige wissenschaftliche Arbeit, die sich mit dem Bild eingehend beschäftigt, kennt er nicht. Hätte er sie gekannt, so wäre ihm der Irrtum seiner Bestimmung wohl erspart geblieben, denn die Abhandlung Hans Sempers[1]) über das Wiener Bild, die schon im Jahre 1902 erschienen ist, weist dem Bild so überzeugend seinen richtigen Platz an, daß darüber heute gewiß nicht mehr disputiert werden sollte. Das Bild, und mit ihm die Kaschauer, ist eine typische Arbeit der Brixener Malerschule, und zwar jener Gruppe, die bis heute um den Namen Jakob Sunter geschlossen wird. Sunter ist uns als der Maler eines von ihm signierten Freskos im Brixener Kreuzgang bekannt, hat sich aber in den Archiven bisher noch nicht nachweisen lassen. Nach dieser einen Arbeit zu schließen, wird er zwar kaum das Haupt dieses Kreises gewesen sein, denn die nicht signierten Fresken in St. Sylvester auf der Winbacher Alp, Braghiero, St. Jakob a. d. Mahr usw., ferner im Brixener Kreuzgang selbst, die dem signierten stilistisch nahestehen, übertreffen dieses fast ausnahmslos an Güte. Immerhin ist der engste Zusammenhang dieser aller mit den Tafeln in Wien und Kaschau unverkennbar, und ihre Etikettierung, will man hier nach Schule und Meister bestimmen, muß unter allen Umständen die Bezeichnung: „Brixener Schule, Mitte 15. Jahrh., Kreis des Jakob Sunter" tragen.

Ich möchte die Gelegenheit benutzen, noch auf einige andere verkannte Alttiroler Bilder aufmerksam zu machen, die sich in dem kleinen Museum von Moulins in Frankreich befinden. Es sind die zwei doppelseitig bemalt gewesenen, nun in acht Tafeln auseinander gespaltenen Flügel eines Altares mit vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Stephanus (auf Goldgrund) und vier Passionsdarstellungen. Die gut erhaltenen Bilder gelten dort als niederländische Arbeiten und werden seltsamerweise einem Meister Awrechs zugeschrieben, dessen Namen man aus einigen Gewandsaumbuchstaben herauslesen will. Allein sie gehören ohne Zweifel der Pustertaler Schule an, ja sogar dem engsten Kreis des großen Michael Pacher, und sie sind besonders interessant dadurch, daß sie nach Tracht, Landschaft und dem fast noch sternförmigen Faltenspiel der Gewänder seiner frühesten Zeit, ca. 1460—70, angehören müssen. Damit entfällt freilich die verlockende Kombination, die Bilder als die Überreste eines 1483 in Neustift geweihten Stephanus- und Laurentiusaltars anzusehen. Gerade diese beiden Heiligen aber waren in jenen Gegenden Tirols besonders verehrt, und wir müssen, allein schon aus der hohen Anzahl der erhaltenen Stephanus- und Laurentiusbilder, mit dem Bestehen zahlreicher diesen Heiligen geweiht gewesenen Altäre rechnen. — Die Palette ähnelt am meisten jener frühen Krönung Mariä in der Münchner

(1) Kleine Beiträge z. Kunstgesch. etc. Tirols, Festschrift z. Kunsthist. Kongreß Innsbruck, 1902.

Pinakothek, die ich zuerst bei ihrer Neuaufstellung in der Pinakothek[1]) 1910 dem Meister selbst zugeschrieben habe, ohne mit dieser einer Begründung kaum bedürfenden Attribution bisher auf Widerspruch gestoßen zu sein. In den Typen dagegen finden wir die engste Verwandtschaft mit jenen Stephanusbildern der Pinakothek, die, von mir bei der gleichen Gelegenheit der Werkstatt M. Pachers zugewiesen, mit den beiden inzwischen aufgetauchten dazugehörigen Tafeln in Wien, nach meiner Vermutung derselben Neundlingerschen Stiftung ihren Ursprung verdanken, der auch der berühmte Kirchenväteraltar entstammt. Auch die Bilder von Moulins werden in ihrer Ausführung z. T. gewiß von Gehilfenhand herrühren; aber ich glaube die Erfindung aller, und bei einzelnen, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, auch die Ausführung dem Meister selbst zuschreiben zu dürfen. Interessant ist, daß die Bilder zwar in der Raumschilderung noch sehr einfach gehalten sind, in der messerscharfen, prägnanten Zeichnung aber und in dem überaus plastischen Gehalt der Figuren die späteren Werke deutlich ahnen lassen. Auch der mantegneske Fels auf dem „Ölberg" ist bemerkenswert.

Hier möchte ich auch einen Fehler des von mir mitverfaßten Gemäldekatalogs des K. B. Nationalmuseums berichtigen, der seinerzeit (gegen meine damals überstimmte Überzeugung) bei der Bestimmung der Bilder Nr. 54 und 55 gemacht worden ist. Sie stellen die Steinigung des hl. Stephanus und die Dornkrönung Christi dar und bildeten ursprünglich Vorder- und Rückseite einer einzigen Tafel. Im Katalog stehen sie als Münchner Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts. Aber sie sind typische Tiroler, wie die Abbildung des Katalogs auch ohne den äußeren Hinweis auf die Holzart (Zirbel) erkennen lassen kann.

Endlich sei noch auf zwei in vier Tafeln gespaltene kleine Altarflügel des Simon v. Taister aufmerksam gemacht, die sich in der Kapelle des alten Schlosses zu Meersburg im Besitz der Frau von Miller befinden. Sie stellen Szenen aus der Legende der hl. Elisabeth dar, die ehemaligen Rückseiten zeigen je zwei Heiligengestalten. Sie sind roh, wie alle Bilder des Malers, und zudem durch Übermalung entstellt.

Diesen „verkannten Tirolern" möchte ich den Hinweis auf ein paar Bilder M. Pachers anfügen, die sich noch in Tirol selbst befinden, ohne bisher als solche erkannt worden zu sein. Es sind die vier Halbfiguren der hl. Petrus, Paulus, Barbara und Katharina in der Gemäldesammlung des Stiftes Wilten bei Innsbruck. Die Bilder sind leider etwas restauriert, besonders die Darstellung des hl. Petrus, der Goldgrund z. T. erneuert, aber die wichtigsten Partien sind doch gut genug erhalten, um die Hand Pachers in ihnen zu erkennen. Ich verweise besonders auf die charakteristischen Hände, auf die wie mit dem Schnitzmesser gearbeiteten Haare und auf das schöne Rot in dem vollen und satten Klang des üppigen Kolorits.

(1) Vgl. auch den amtlichen Katalog von 1911.

# MISZELLEN

## DIE GESTA ROMANORUM ALS MITTELBARE KUNSTHISTORISCHE QUELLE.

Bei einer Durchsicht der gesta romanorum, des „ältesten Mährchen- und Legendenbuchs des christlichen Mittelalters" stieß ich auf ein Kapitel, das seiner Überschrift nach alles andere eher erwarten ließ als seinen wirklichen Inhalt. Ich teile es im Nachfolgenden nach der Übersetzung von Gräße[1]) mit und zwar aus folgenden Gründen. Zunächst habe ich in der einschlägigen Literatur keinen Hinweis auf die Stelle gefunden und dann scheint mir es an sich auch nicht unangebracht, an einem praktischen Falle zu zeigen, wie vorteilhaft unserer Wissenschaft ein sorgfältiges Eingehen auf die literarischen Denkmäler ist. Gewiß handelt es sich hier um einen Zufallsfund von nicht erheblicher Bedeutung für die kunstgeschichtliche Forschung. Ebenso ist meine Forderung keineswegs neu und Forschungen wie die Goldschmidts über den Albanipsalter haben ja zur Genüge dargetan, mit welchem Nutzen sich Kunst und Literaturgeschichte die Hände reichen. Trotzdem kann ein Erinnern an diese Tatsache nichts schaden. Im Gegenteile. Wenigstens sehe ich bei den jüngeren Arbeiten über die Kunst des niedersächsischen Gebietes ein Eingehen auf die in vielen Fällen allein Aufschluß bietenden literarischen Denkmäler nicht.

Ich teile nun zunächst den Text der gesta romanorum nach Gräße mit:

54 Capitel.
Vom Himmelreiche.

„Der Kaiser Friedrich der Zweite erbaute ein marmornes Thor von bewunderungswürdiger Arbeit über einer Quelle fließenden Wassers in der Nähe von Capua. An diesem war der Kaiser in seiner Herrlichkeit mit zwei anderen Richtern ausgehauen. In einem Halbzirkel um den Kopf des Richters zu seiner Rechten waren folgende Worte geschrieben: Mögen sicher hereingehen, die rein zu leben suchen. In einem Halbkreise um den Kopf des links stehenden Richters stand Folgendes geschrieben: der Neidische möge sich fürchten ausgeschlossen oder in ein Gefängniß gestoßen zu werden. In einem Halbkreise um den Kopf des Kaisers war Folgendes geschrieben: die mache ich elend, von welchen ich weiß, daß sie von der Bahn des Guten abweichen. In einem Halbkreise endlich über dem Thore war geschrieben: durch des Kaisers Regierung werde ich die Wache des Reiches."

Von der seltsamen casuistischen Auslegung abgesehen, scheint die Erzählung eine wahrheitsgetreue Schilderung zu enthalten. Jedenfalls werden die in ihr beschriebenen Plastiken des 1239 vollendeten Schlosse zu Capua auch in anderen Quellen ganz ähnlich beschrieben.[1]) Venturi zweifelt ohne Grund daran, daß die Inschriften mit den Figuren vereinigt gewesen sein können.[2]) Der Quellenwert unserer Erzählung liegt nun darin, daß nach ihr hierüber kein Zweifel obwalten kann; denn die Inhalte der Inschriften stimmen mit den anderwärts überlieferten Wort für Wort überein und die Schilderung sagt es klar und deutlich aus, daß diese Inschriften mit den Figuren in Verbindung gestanden haben. Da die 1584 wieder aufgestellten Reste, die man mit Friedrich II, Pier delle Vigne und Roffredo bzw. Taddeo da Sessa identifizieren zu können glaubt, dieser Inschriften ermangeln, läßt sich die Vermutung, daß sie nicht die an dem Tore des Schlosses von 1239 aufgestellten sein können, nicht von der Hand weisen. Diese Frage überlasse ich der mit der italienischen Kunst näher beschäftigten Forschung zur Entscheidung. Mir muß es genügen, darauf hingewiesen zu haben, daß ein deutsches Märchenbuch als Quelle selbst für die italienische Kunstgeschichte zu gebrauchen ist.

V. Curt Habicht.

(1) cfr. Joh. Georg Theod. Gräße: Gesta Romanorum. Leipzig 1905. p. 75. 76.

(1) cfr. H. W. Schulz: Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Bd. II. Dresden 1860. p. 167.
(2) cfr. A. Venturi: Storia dell' Arte Italiana. Mailand 1904. Bd. III. p. 536.

## REINIER VAN DER LAECK UND SEINE „SCHWESTER" MARIA.

In der „Kunstchronik" N. F. XXVI, Heft 12 bespricht M. D. Henkel die Neuerwerbungen des Haager Gemeentemuseums, darunter eine auf der Auktion C. M. C. Obreen bei Fred. Muller & Co. zu Amsterdam (4. Dez. 1912) angekaufte van Goyenartige Landschaft, vorstellend das „Huis Nieuwburg" zu Rijswijk, bezeichnet: v. Laeck und datiert 1644. Die Sammlung besitzt eine „Beweinung des Adonis" mit guter Signatur von Reinier van der Laeck. Die neuerworbene Landschaft, die demselben Künstler zugeschrieben wird, weicht von diesem beglaubigten Bild in Vorwurf und Ausführung ab, „so trifft vielleicht Fräulein J. C. J. Peelen mit ihrer Vermutung das Richtige,

daß das neue Werk nicht eine Arbeit von Reinier, sondern von seiner Schwester ist, die auch gemalt hat, von der aber keine sicheren Werke bestehen."

Diese Vermutung spricht Frl. Peelen in dem „Bulletin v. d. Oudheidk. Bond," 2. Serie VI, S. 30 bei der ihrerseitigen Besprechung der Neuerwerbungen des genannten Museums aus. Sie führt die drei bekannten Bilder des Reinier v. d. Laeck[1]) im Haag, in Mainz (Magdalena von 1638) und Göttingen (Venus straft Amor von 1640) an und kommt zu der Überzeugung, daß die Landschaft des Gemeentemuseums bei ihrer starken Abweichung von der Poelenburghschen Art der beiden letzten Gemälde des Reinier vielleicht von Maria van der Laeck stammt. „Diese arbeitete zu derselben Zeit wie ihr Bruder als Landschaftsmalerin im Haag und wird auch in die dortige Gilde eingeschrieben."

Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß nach einer unveröffentlichten Urkunde von Dr. Bredius, die er mir freundlichst zur Verfügung stellte, Maria die Tochter des Reinier gewesen, auf die am 14. Mai 1662 von ihrer Mutter „Juffr. Beatrix de Backere Wedwe v. Za: Mr. Reynier van der Laeck in zyn leven Mr. schilder in s'Gravenhage" sämtliche Güter übertragen werden (Not. P. van Groeneveghen in den Haag)[2]). Maria wird die älteste Tochter des Reinier gewesen und 1638 geboren sein. Vier weitere Söhne werden in den Taufbüchern von 1639—45 erwähnt. Reinier tritt 1644[3]) in die Haager Gilde, seine Tochter wird dort nach 1660 aufgeführt.[4]) Schon danach mußte das Verhältnis von Bruder und Schwester anzweifelbar erscheinen. Daß Maria, wie Frl. Peelen meint, als Landschafterin tätig gewesen, gründet sich wohl auf die Mitteilung von V. de Stuers in Obreen II, 78 u. 91, daß die Lotterie von Bildern meist Utrechter Meister bei Jan de Bondt, 1649 in Wijk-bij-Duurstede, eine Landschaft von van der Laeck enthält, die de Stuers, unvertraut mit diesem Namen, „vielleicht für eine Arbeit von Maria v. d. Laeck erklärt, der Kramm[5]) ein mythologisches Gemälde zuschreibt." Andererseits schloß W. Bode (Studien z. holländ. Kunstgesch. S. 332f.) aus dieser Landschaft, daß P. v. Laeck, wie er ihn nennt, in Utrecht und damit in der Nähe seines Vorbildes Poelenburgh tätig war.

Ein anderes Dokument für die Landschaftsmalerei der Maria v. d. L. existiert meines Wissens nicht. Wohl aber kann ich hier dank des Entgegenkommens von Dr. Bredius eine Stelle aus einem Inventar mitteilen, in der meines Erachtens das einzige Mal von einem zweifellosen Original der Künstlerin die Rede ist: Im Inventar ihrer am 28. Mai 1676 im Haag verstorbenen Mutter wird neben „een stuckje synde dreye engeltjes met een doot kindetje geschildert by des overledenen man za: R. van der Laeck", auch „een conterfeytsel van een jonge meyssies tronie, geschildert by Maria van der Laeck" erwähnt. Sollte die Künstlerin Porträtistin gewesen sein? Vielleicht fördert eine Untersuchung nach dieser Richtung hin noch manches zutage. Auf jeden Fall darf wohl aus dem gänzlichen Fehlen ihrer Werke in allen Inventaren und Auktionen auf eine sehr geringe Produktivität bei ihr geschlossen werden.

Als Malerin der Haager Landschaft kann sie, wie aus obigem hervorgeht, schon infolge der Datierung (1644) nicht in Betracht kommen. Leider konnte ich die Quelle nicht ermitteln, aus der Henkel die Tatsache schöpfte, daß Reinier v. d. L. bei van Goyen gelernt, der seit 1634 im Haag ansässig war. Wie erwähnt, ist das „Huis Nieuwburg" völlig in dessen Manier gemalt, was auch Henkel eingehend darlegt und was doch eigentlich sehr für die Urheberschaft des Reinier spricht. Es ist nicht recht erklärlich, warum Henkel, dem die Lehrzeit bei v. Goyen bekannt ist, das Bild dem Künstler nicht zuschreiben will. Ich sehe z. B. in der Landschaft auf der „Beweinung des Adonis" im Haag auch die tiefen braunen Töne des van Goyen, wie sie das „Huis Nieuwburg" aufweist. Auch in der Technik (z. B. einzelner Stellen des Himmels und der Büsche des Hintergrundes) finde ich übereinstimmende Züge. Und überdies kann Reinier v. d. Laeck in seinen Landschaften, die vielleicht alle in v. Goyens Manier sind, sich einer etwas anderen Malweise bedient haben, als in seinen weniger bekannten Genrestücken. Denn daß der Künstler in der Hauptsache Landschaftsmaler gewesen sein muß, geht aus den vielen von seiner Hand erwähnten

(1) 1637 bis 58 im Haag tätig, Haager von Geburt, heiratete am 31. Mai 1637 Beatrix de Bacquere, die 1658 als Witwe vorkommt.

(2) Vergl. Hofstede de Groot, Oud Holland 1895, S. 41, wo er schon bei Reinier v. d. Laeck vermerkte „De schilderes Maria van der Laeck was zijn dochter."

(3) Bei Obreen, Archief III, 264 steht irrtümlich 1699 statt 1644, worauf schon Hofstede de Groot, a. a. O. hinwies.

(4) Obreen V, 155

(5) Kramm, De Levens en Werken II, 924 ist der einzige der alten Kunstschriftsteller, der den Namen v. d. Laeck erwähnt. Maria van der Laeck soll, nach Terwesten, eine Historienmalerin gewesen sein, von der A°. 1633 (sic!) in der „Confreriekamer" eine „Diana of Jagt-Nimph met een boog en pylen in de hand" bekannt war, welche nach dem Tode der Künstlerin von den Regenten am 7. April 1664 „op verzoek van en aan haar moeder is teruggegeven." 1656 findet sie Kramm in der Haager Gilde als Historienmalerin. 1662 kauft sie auf einer Haager Auktion 27 Blätter von Rembrandt (Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt, No. 251).

Landschaften hervor, von denen ich einige im folgenden nach einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Dr. Bredius aufzählen will.

Inventar Dr. Hogenhouck, Delft 1647 (sehr genau!!). Viele Landschaften van Goyens, dazwischen „een landschap in de hoogte van R. van der Laeck."

Inventar Arn. v. Rip 1661, Haag „een landschap van van der Laeck" (sonst steht dabei: Joffr. v. d. L.).

1647 verkauft R. v. d. Laeck einige seiner Bilder, darunter Landschaften.

Inventar des berühmten Amsterdamer Kunsthändlers Joh. de Reinalme Nr. 355/56 2 Lantschappen van R. v. d. Laeck, f. 60.— und noch een Lantschap van R. van der Laeck, f. 80.—.

Es erscheint hiernach wohl nicht gewagt, wenn man auch das „Huis Nieuwburg" dem Meister solange zuschreibt, bis man nach Auffindung einer der eben mitgeteilten Landschaften weiteres Vergleichsmaterial zur Hand hat. An der Bezeichnung „v. Laeck" wurde offensichtlich geputzt, so daß der Vorname verschwand. Dies dürfte nicht schwer gefallen sein, da, wie z. B. an dem Horizontalstrich des „L." deutlich ist, die Signatur nur sehr dünn aufgesetzt wurde. Der gleichen Ansicht ist Dr. Hofstede de Groot, der nach seinen Notizen, die er mir zu einer gelegentlichen Durchsicht freundlichst überließ, das Bild, infolge seiner abweichenden Behandlung, von einem anderen Mitglied der Familie glaubt.

Dagegen hält er die an Poelenburgh, die Landschaft an A. Willaerts zugeschriebene Andromeda am Felsen in Aachen (Nr. 107) möglicherweise für ein Werk des Meisters. Und auch der „Tod des Pyramus" in Oldenburg (Nr. 174, Poelenburgh genannt) erinnert ihn am meisten an R. v. d. Laeck. Auf der Auktion H. Kloekert, Amsterdam, 22. Nov. 1785, Nr. 4 befand sich eine büßende Magdalena des Meisters, die nach der Beschreibung dem Mainzer Bild nicht unähnlich ist, wegen einiger Verschiedenheiten (auch der Maße) jedoch mit diesem nicht identifiziert werden kann. In der Versteigerung zu Amsterdam am 27. Oktober 1760 war „een Beeld, zynde een Kluysenaar in een fraay Landschap van R. van Laar".

Zum Schlusse noch der Hinweis, daß die schon seit 1877 dem R. van der Laeck zugeschriebenen Bildnisse in dem Amalienstift zu Dessau (Kat. 1877, Nr. 13 und 22; vergl. auch Moes, Icon. Batava Nr. 34201 und 34228), von denen eines 16.8, vermutlich 1678 datiert ist, möglicherweise von der Hand der Maria van der Laeck stammen.

Rudolf Bangel.

## NACHTRAG ZU „DIE ZWEI HALBFIGUREN DER EHEMALIGEN KANZLEI IN STRASSBURG".

Unsere auf Seite 347 des VII. Jahrgangs der „Monatshefte" ausgesprochene Vermutung, daß die im Kanzleihofe gelegene Türe, über der die zwei Halbfiguren angebracht waren, den Eingang zur Wendeltreppe gebildet und unten am runden Treppenturm sich befunden habe, wird durch folgende, erst kürzlich uns vor Augen gekommene Notiz vom Jahre 1778 bestätigt: „On voit au bas de l'escalier de la chancellerie les statues en pierre de ce Jacques de Lichtenberg et de Barbe d'Ottenheim" (Grandidier, Mémoire sur l'état ancien de la ville de Strasbourg, Straßburg 1778, S. 67, Anm. d). Danach scheinen auch die beiden Büsten noch 1778 an ihrer alten Stelle gewesen zu sein.

Emil Major.

# REZENSIONEN

## ERWIN PANOFSKY, Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zu der Kunsttheorie der Italiener. Verlag von Georg Reimer, Berlin 1915.

Das Buch ist hervorgegangen aus einer Preisaufgabe, die 1911 (auf meine Veranlassung) von der Berliner Fakultät gestellt wurde und die eine Erörterung von Dürers Verhältnis zu der italienischen Kunsttheorie, vornehmlich zu Lionardo, verlangte. Der Verfasser hat den Begriff Kunsttheorie in dem allgemeinen Sinne genommen, der auch die Perspektive, Proportionslehre usw. umschließt, und hat das Thema nach den beiden Seiten der praktischen und der theoretischen Kunstlehre so gründlich und klar behandelt, daß ihm 1913 der Preis mit Fug und Recht zuerkannt werden konnte. Der Ruhm einer gut angelegten und ernsthaft durchgeführten Arbeit bleibt dem Werk, auch wenn einzelne Schlußfolgerungen und gerade solche, die durch die Neuheit der Resultate am meisten auffallen, sich als unhaltbar erweisen sollten.

Ich beziehe mich hier auf das wichtige Kapitel der frühen Proportionszeichnungen. Die Reihe der männlichen Figuren macht keine besonderen Schwierigkeiten, die weiblichen dagegen ordnen sich nicht von selber. Vor allem bildet ein Ärgernis das Blatt in London, Lippmann 225/6, wo die Zahl 1500 deutlich zu lesen ist und wo doch eine Unterbringung an dieser Stelle so wenig selbstverständlich erscheint, daß Justi und andere die Zahl als unverbindlich ablehnten und mit der Zeichnung um mehrere Jahre heruntergingen. Für P. ist nun gerade das Londoner Blatt zum Eckstein geworden. Er übernimmt nicht nur die Datierung auf 1500, sondern findet hier einen von italienischer Tradition unabhängigen Anfang der Dürerschen Proportionsstudien. Die Gewinnung der Figur nach Maß und Umriß aus vielfältiger Handhabung des Zirkels (vgl. namentlich das eng verwandte Blatt Berlin L. 37/8) berühre sich mit spätgotischen Steinmetzgewohnheiten und sei letzten Endes dasselbe, was wir schon in den Zeichnungen des Villard de Honnecourt mit seinen geometrischen Schematen vor uns hätten.

Der gleiche Gedanke ist — unabhängig von P. — schon von F. Burger ausgesprochen worden. Er ist aber, wie ich hier beifüge, zuerst in Frankreich aufgetaucht. Vgl. V. Mortet, La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Durer et de Léonard de Vinci. Paris 1910.

Ob eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen den Bemühungen Dürers und den Konstruktionen des französischen Zeichners vorliegt, möchte ich hier unentschieden lassen (P. selbst drückt sich in der Anmerkung S. 94 zurückhaltend aus), in der Frage der Datierung der Londoner Zeichnung aber ist sicher das letzte Wort noch nicht gesprochen worden. Alles deutet meines Erachtens auf ein späteres Datum als 1500. P.s Beweisführung bleibt anfechtbar.

Man kann nicht schließen: Die Londoner Figur ist früh, denn sie enthält noch nichts von vitruvianischen Maßen. Warum sollte Dürer nicht neben dem Rezept des Vitruv auch noch etwas anderes probiert haben? Daß das tatsächlich der Fall war, geht aus den handschriftlichen Notizen hervor, die sich auf demselben Blatte finden und vitruvische Weisheit enthalten.

Man kann nicht schließen: Weil hier nicht das abgesetzte Spielbein vorkommt (im Sinne der Eva des Stiches von 1504), sondern die Füße mehr zusammengeschoben sind, muß die Londoner Figur einer früheren Epoche angehören: warum sollen die zwei Motive nicht als Varianten nebeneinander vorkommen? Ich würde diesen Einwand aufrecht erhalten, auch wenn P. recht hätte, daß auf dem Londoner Blatt wie in Dresden, Bruck 70/71 (wo es sicher so ist), das Spielbein als nachträgliche Korrektur eingetragen worden sei.

Hier kann nur der allgemeine Charakter der Bewegung entscheiden, nicht die einzeln und äußerlich aufgefaßte Fußstellung. Es möchte aber schwer sein, für Ponderationen, wie sie hier gegeben sind, im Werk um 1500 Analogien aufzufinden.

Aus der Art der zeichnerischen Verkürzung eines Fußes lassen sich chronologische Schlüsse ziehen, die etwas Zwingendes haben. Sie führen aber hier zu demselben Resultat der Unhaltbarkeit des frühen Datums, wie es aus der Analyse von Stil und Technik der Zeichnung im allgemeinen bereits von anderen gewonnen worden ist. Man braucht dabei nicht auf dem Begriff der „Häckchen" herumzureiten. Allerdings sind die leicht rieselnden rundlichen Striche der Modellierung ein stark in die Augen fallendes Moment, aber wie das Lineament im ganzen egalisiert und durchsichtig gehalten ist, ist ebenso wichtig.

Schließlich wird es auch nicht zufällig sein, daß die Grundierung hier dieselbe ist wie auf dem

allgemein spät, d. h. um 1506, angesetzten Blatt des Kriegers der Sammlung Bonnat, L. 351.

„Aber die Zahl 1500!" Ja, sie steht gewiß da. Ob sie wirklich ein Dürerscher Eintrag ist, kann nur vor dem Original entschieden werden. Es dürfte lange dauern, bis einer von uns die Züge im Britischen Museum wieder wird untersuchen können. Natürlich gibt es hundert Möglichkeiten, wie auch einmal vom Meister selbst ein falsches Datum auf eine Zeichnung kommen kann. Ich konstatiere hier nur aus eigner Anschauung, daß die Tinte der Beischrift nicht identisch ist mit der Tinte der Zeichnung.

Rückt man mit diesem Londoner Blatt herunter, so gehen natürlich die verwandten Blätter in Berlin und Dresden mit. Die Dresdner Zeichnungen, Bruck 70/71 und 74/75, befassen sich schon deutlich mit der Möglichkeit verschiedenartiger Schönheitstypen. Die Konstruktion mit den vielen Zirkelschlägen, wie sie Berlin L. 37/38 in größter Vollendung enthält, ist sicher nicht von Vitruv bedingt, darum braucht sie aber nicht allem Vitruvianismus bei Dürer zeitlich voranzugehen. Die Dinge folgen sich nicht immer „am Schnürchen" und oft behauptet sich ganz Widersprechendes nebeneinander. —

In der theoretischen Kunstlehre muß den Leser am meisten interessieren, wie sich P. mit dem Kardinalsatz Dürerscher Ästhetik abfindet, daß „die Kunst in der Natur stecke". Er geht aus von dem Gegenbegriff „Brauch", um zu zeigen, daß „Kunst" zunächst allgemein die theoretische Einsicht gegenüber der bloßen Praxis bedeute. Kunst ist so viel wie Wissenschaft, wie sich dieser Sprachgebrauch noch in dem Begriff der „freien Künste" lebendig erhalten hat. „Kunst der Sterne" ist die Wissenschaft von den Sternen. Nun fragt es sich, ob dieser Sinn von „Kunst" auch für den Dürerschen Satz, wo Kunst absolut gebraucht ist, ausreicht. P. meint: Ja und leugnet, daß irgend etwas wie Schönheit, Wohlgestalt an jener Stelle untergeschoben werden könne. Man müsse interpretieren: Die Wissenschaft (vom Schönen), „die scientia boni et mali im ästhetischen Sinne" stecke in der Natur, nicht daß die Schönheit im konkreten Sinne es sei, die man aus dieser Natur „herausreißen" solle oder könne.

Meiner Meinung nach ist der einfachere Sinn doch der richtige. Zunächst lassen sich Stellen anführen, wo Kunst schlechterdings nicht anders als mit Schönheit, Künstlichkeit oder dgl. übersetzt werden kann. Z. B. wenn Dürer sich die Aufgabe stellt, einen Fuß genau zu beschreiben „um der Kunst willen, die in solch schlecht vermeintem Ding verborgen ist" (Lange — Fuhse 261). Da will er doch offenbar sagen, daß diese scheinbar geringe Form ein künstlerisch, d. h. ästhetisch Wertvolles in sich enthalte. Wenn es dann an einer bekannteren Stelle (Lange — Fuhse 351) heißt, daß die „recht Wohlgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei" und daß man das „recht herausziehen" müsse, so kommt in diesem Satz das Wort Kunst zwar nicht vor, allein der Gleichklang mit der angezogenen Stelle (L. — F. 226): „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie" ist so bedeutend, daß man unmittelbar die eine durch die andere zu erklären sich versucht fühlen muß. Und da käme man dann wieder auf eine Synonymität von Kunst und Schönheit. P. verkennt nicht die Beziehung, möchte aber auch unter der „Wohlgestalt und Hübschheit" nicht das Bild der Schönheit, sondern nur die ratio pulchritudinis verstanden wissen, eine Unterscheidung, der zum mindesten für diese Stelle der unmittelbar vorangehende Satz widerspricht, denn hier ist nude crude von einem Zusammentragen einzelner schöner Teile von vielen Individuen zu einer vollkommenen Figur die Rede.

H. Wölfflin.

## WILHELM GANZENMÜLLER, Das Naturgefühl im Mittelalter. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 18. B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1914.

Wer als Kunsthistoriker dieses Buch zur Hand nimmt, wird zunächst dadurch enttäuscht sein, daß der Verfasser das Material für sein Thema nur aus der Literatur und nicht aus der bildenden Kunst entnimmt. Mag das seinen Grund darin haben, daß der Verfasser sich bescheiden von einem Stoff fernhält, der ihm fremd ist — obgleich ja das Beispiel Lamprechts zeigt, daß solche Vielseitigkeit menschliches Können nicht übersteigt —, so erscheint uns diese Unterlassung doch als ein methodischer Fehler, auf den wir nachher noch einmal zurückkommen werden. Zunächst sei festgestellt, daß der Verfasser aus der Zeit, auf die er sein Thema abgegrenzt hat, bis Ende des 13. Jahrhunderts, mit großem Fleiß und nicht geringer Belesenheit eine große Menge Material zusammengetragen hat, in der auch der Kunsthistoriker manches Interessante finden wird. Er verfolgt die beiden Hauptströmungen, die das ganze Mittelalter hindurch (wie auch noch in spätere Zeit hinein) nebeneinander hergehen: die

antike, auf das rein ästhetische Anschauen gerichtete, und die asketisch-christliche, für die die Natur nur das Symbol ethisch-religiöser Ideen enthielt. Jene erreicht ihre Höhepunkte in der sogen. „karolingischen Renaissance" und in der „Aufklärungszeit" des 12. Jahrhunderts (Vagantenpoesie, ritterliche Dichtung), diese in den Kirchenvätern, dann in Bernhard von Clairvaux und Franz von Assisi. Wie der Verfasser diese beiden Hauptströmungen in den verschiedenen Epochen nachweist (zum Schluß mit einem feinsinnigen Ausblick bis in die Gegenwart), darin scheint mir der Hauptwert dieses Buches zu liegen.

Viel mehr aber als eine gute Materialsammlung unter den eben dargestellten Gesichtspunkten wird das Werk nicht geben können, das Problem selbst, um das es sich handelt, ist nur unklar erfaßt und kaum in Angriff genommen. Man kann hier wieder die auch in der Kunstwissenschaft nicht seltene Feststellung machen: so gewissenhaft das Thema im Sachlichen behandelt ist, so leichtsinnig ist das theoretische Fundament gelegt, und dadurch wird natürlich auch der Oberbau des Sachlichen entwertet. Schon für den Hauptbegriff des Themas „Naturgefühl" fehlt eine klare Definition. Von den vier möglichen Einstellungen des Menschen zur Natur schließt der Verfasser mit Recht zwei, die theoretische und die philosophische, aus. Aber dann unterläßt er die wesentliche Unterscheidung zwischen der naiven und der künstlerischen. Infolgedessen werden wahllos in gleicher Weise Briefstellen, Beschreibungen, Gedichte als Material benutzt, obgleich sie doch für das Thema von ganz verschiedener Bedeutung sind. Weiterhin wäre in dem Begriff „Naturgefühl" zu unterscheiden: 1. Die Freude an der Natur. Hierfür bringt der Verfasser eine große Anzahl Belege. Das Ergebnis ist natürlich, daß zu allen Zeiten die Menschen der Natur nicht gleichgültig gegenüber gestanden haben. Eine Untersuchung unter diesem Gesichtspunkt scheint mir gänzlich wertlos zu sein. Die Tatsache, daß die Kunst die Natur mehr oder weniger zum Gegenstand der Darstellung gehabt hat, besagt nichts über die Freude der Menschen an der Natur. Vielleicht war diese im Mittelalter, als die Kunst noch kaum über stilisierte Blattranken hinauskam, größer als bei einem modernen Großstädter, der über eine Monetsche Landschaft in höchste Begeisterung geraten kann. 2. Die Beobachtung der Natur. Der Verfasser scheint es als seine Hauptaufgabe zu betrachten, festzustellen, was alles in der mittelalterlichen Literatur von Gegenständen der Natur erwähnt wird, nach den schönen Überschriften: Pflanzen, Tiere, Landschaften, Jahreszeiten u. dgl. (So sagt er z. B. Seite 247 von Arnaut Daniel: „So erwähnt er neben den Vögeln im Busch auch die Frösche im Bach"!) Gleich als ob die wissenschaftliche Untersuchung einer mittelalterlichen Miniatur etwa darin bestände, daß die dargestellten Pflanzen, Bäume, Tiere aufgezählt werden. Obendrein fehlt eine klare Unterscheidung zwischen dem, was für die Zeit, und dem, was für eine einzelne, vielleicht mit besonders guter Beobachtungsgabe ausgestattete Persönlichkeit charakteristisch ist.

Die Problemstellung des Verfassers, wie er sie selbst (S. 5) angibt: „Welches Verhältnis bestand im Mittelalter zwischen Mensch und Natur, und wie hat es sich in der Literatur ausgeprägt? das ganze Problem ist mithin ein solches der Form" — ist also im ersten Teil verfehlt, denn die Arten dieses „Verhältnisses" sind nicht gesondert, im zweiten Teil nicht durchgeführt, denn der Verfasser geht in der Hauptsache auf das Gegenständliche und eben nicht auf das „Problem der Form" aus. Was, von verstreuten Andeutungen abgesehen, fehlt, ist die Beantwortung der Frage, wie die Künstler in den verschiedenen Epochen ihre Natureindrücke, oder richtiger ihre Gefühle bei diesen Eindrücken, gestaltet haben. Die Behandlung dieses Problems der Gestaltung hätte erst die eigentliche Auskunft über „das Naturgefühl des Mittelalters" gegeben. Dazu genügen weder die üblichen Werturteile (z. B. S. 21: „nicht schlecht, aber auch nichts Hervorragendes, im ganzen mehr die Arbeit eines Rhetorikers und Stilisten als eines originellen Dichters"!), noch Schlagworte wie „subjektivistisch — objektivistisch" (mit Recht polemisiert der Verfasser gegen ähnliche Schlagworte bei Lamprecht). Wie wenig der Verfasser sich dieses Problems der Gestaltung bewußt geworden ist, geht gerade aus der Begründung hervor, die er für die Ausschließung der bildenden Kunst von seinem Thema angibt. Die bildende Kunst des Mittelalters habe in der Natur nur den Stoff für ihre stilisierenden Gestaltungen gesehen. Aber verhielt sich das mit der Dichtkunst anders? Der Verfasser sagt selbst (S. 4): „Die Geschichte des Naturgefühls ist die Geschichte seiner Ausdrucksformen." Solche Ausdrucksformen sind aber Dichtkunst und bildende Kunst in gleicher Weise. Der Verfasser gibt aber gar keine Geschichte der Ausdrucksformen (Gestaltungen des Gefühls), sondern nur der Inhalte. In welcher Weise das Gestaltungsproblem hier zu behandeln gewesen wäre, das hätte die Literaturwissenschaft festzustellen. Aber es leuchtet ein,

daß eine vollständige Ergründung dieses Problems nicht hätte geschehen können, ohne daß auch die bildende Kunst zum mindesten mit einigen wesentlichen Parallelen in die Betrachtung einbezogen worden wäre. Vielleicht sind sogar die entscheidenden Aufschlüsse über das „Naturgefühl" — was auch Lamprecht schon erkannt hatte — nur aus der bildenden Kunst zu gewinnen.

Kurt Freyer.

## HERMANN SCHMITZ, Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1914.

„Die Geschichte der Baukunst in Deutschland, in der Zeit unmittelbar vor Schinkel, ist leider noch ein ungeschriebenes Buch. Man hat so sehr sich in eine Begeisterung für die Klassizisten hineingeredet, daß man, um ihr Verdienst ins rechte Licht zu stellen, den Hintergrund, vor dem sie stehen, so dunkel wie möglich färbte." So schrieb Gurlitt noch 1899 in seiner Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts. Seitdem ist dieses Gebiet, auch unter spezieller Hinsicht auf die Berliner Baukunst, von verschiedenen Seiten erfolgreich bearbeitet worden. Den Anfang machte Peter Wallé mit seiner schon 1891 erschienenen, auf gründlichen archivalischen Studien beruhenden Arbeit über Karl von Gontard. Es folgten die Biographien über Langhans von Hinrichs (1909), über Erdmannsdorff von Riesenfeld (1913). Eine zusammenfassende Würdigung dieser von dem Auftreten Knobelsdorfs bis zu den Anfängen des jungen Schinkel reichenden Berliner Bauepoche versucht jetzt Hermann Schmitz, der sich durch seine älteren Arbeiten über David und Friedrich Gilly bereits in die Reihe der jüngeren Forscher der Berliner Baugeschichte gestellt hat.

Der Verfasser teilt seine Arbeit in einen historischen und einen systematischen Abschnitt; anhangsweise folgt eine Betrachtung der Konkurrenzentwürfe für das Denkmal Friedrichs des Großen, das als eine Hauptbauaufgabe der Zeit fast alle bedeutenderen Berliner Baumeister von Ausgang des 18. Jahrhunderts beschäftigt hat. Freilich darf man in dem historischen Teil nicht ein abgerundetes Kapitel Berliner Künstlergeschichte erwarten, wozu der Titel des Buches leicht verführt. Nach den führenden Architekten der Zeit angeordnet, gibt dieser erste Abschnitt in einer prägnanten, von allem Phrasenhaften sich fernhaltenden Sprache, ein anschauliches und klar präzisiertes Bild der baulichen Entwicklung des aus den Traditionen des Barock und des Rokoko allmählich sich herauslösenden Klassizismus, wobei der fremde Einschlag, die bedeutsamen englischen und französischen Einflüsse berücksichtigt werden, und der Verfasser sich auch mit den kunsttheoretischen Strömungen der Zeit in sehr selbständiger Weise auseinandersetzt. Leider ist unpraktischer Weise das notwendig in diesen Abschnitt gehörige, recht wertvolle biographische Material zum Teil in dem Schlußverzeichnis der „Beschreibung der Abbildungen" untergebracht, wo es verzettelt und unübersichtlich wird. Die biographischen Angaben selbst wünschte man da, wo noch keine zusammenhängenden monographischen Bearbeitungen vorliegen, also z. B. bei Unger, gern etwas ausführlicher. Den interessanten Kreis um Knobelsdorff — die Grael, Gayette, Gerlach usw. — durfte der Verfasser als nicht direkt in das Programm seines Buches fallend übergehen. Aber die unmittelbaren Nachfolger wie der ältere Joh. Boumann, der Schöpfer des alten Berliner Domes, oder Büring, der 1756 die bei Schmitz nicht abgebildete stattliche Bildergalerie in Sanssouci baute, sind allzu knapp weggekommen. (Büring, und nicht Legeay, der erst 1754 nach Berlin kam, ist übrigens auch der Architekt der 1755 bereits bis unter Dach fertiggestellten Hedwigskirche.) Wichtiges vermißt man auch unter den Quellennachweisen. Das grundlegende Buch von Louis Schneider über die Geschichte des Berliner Opernhauses (1852), die einschlägigen Aufsätze in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins, in der seit 1904 erschienenen Neuen Folge der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams und im Hohenzollernjahrbuch (Paul Seidel), gelegentliche Einzeluntersuchungen von Mackowsky und W. C. Behrendt in „Kunst und Künstler", das Büchelchen von Siedler über die Gärten und Gartenarchitekturen Friedrichs des Großen (1911; S.-A. a. d. Zeitschr. f. Bauwesen LXI), die Tafelwerke über Potsdams Architektur von Cohn-Wiener und Otto Zieler und anderes derartiges wäre zu zitieren Gelegenheit gewesen, um späteren detaillierten Bearbeitungen des Stoffes das Material an die Hand zu geben.

Allerdings lag eine Vollständigkeit auch nach dieser Richtung hin dem Verfasser gewiß fern, der selbst seine Arbeit in erster Linie für den praktischen Architekten bestimmt. Damit sind die angedeuteten Lücken und damit ist auch der fragmentarische Charakter des zweiten systematischen Teiles des Buches entschuldigt, der immerhin die entscheidenden Charakteristika des klassizistischen Baustils treffend zusammenfaßt. In dieser

Grundabsicht, ein Vorlagebuch für den praktischen Gebrauch zu schaffen, ist dem Abbildungsteil ein sehr breiter Platz eingeräumt; ein Tafelanhang von nahezu 400 durchweg vorzüglichen Lichtdrucken birgt ein reiches Anschauungsmaterial, das dem Architekten eine Fülle von Anregung bietet und ihn an die Quellen jenes heute wieder zu Ehren gekommenen Baustils führt, von dessen rationeller Fortbildung man wohl eine Gesundung unserer modernen nationalen Architektur erwarten darf.

Hans Vollmer.

## L. SCHNORR VON CAROLSFELD, Porzellan. Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Verlag von Georg Reimer, Berlin 1914.

Schon vor sieben Jahren ist in der Reihe der vorzüglichen Berliner Handbücher, an deren Spitze Falkes „Majolica" und Schmidts „Glas" genannt werden müssen, das „Porzellan" behandelt worden und zwar von dem leider inzwischen verstorbenen Adolf Brüning, dessen Interessensphäre zwar vornehmlich auf anderen Gebieten zu suchen war, der aber mehr äußerlich durch seine Vorarbeiten zur Berliner Porzellanausstellung von 1904 in diese Richtung gedrängt worden war. Auch diesmal steht noch sein Name auf dem neuen Handbuche und Schnorr gilt nur als Bearbeiter. Die Gerechtigkeit erfordert aber festzustellen, daß man nicht nur um denselben Preis von M. 2,50 nun ein erheblich dickeres Buch, sondern daß man ein ungleich besseres Buch bekommt, zumal Schnorr als ein viel erfahrenerer Porzellanspezialist zu gelten hat als es Brüning gewesen ist. — Nach zwei Seiten war eine vollständige und gründliche Umarbeitung des Brüningschen Handbuches notwendig, wenn es gegenüber den anderen Veröffentlichungen derselben Reihe nicht ganz abfallen sollte: Einerseits war der Bestand der Porzellansammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin in den letzten Jahren ganz bedeutend bereichert worden und zwar gerade um grundlegende Werke, die in einer Darstellung nicht vermißt werden durften. Anderseits hat kaum eine andere Gruppe aus der Geschichte des Kunstgewerbes just in den letzten Jahren von allen Seiten eine so ausgiebige Literaturvermehrung erhalten, wie gerade das Porzellan. Beides drängte unbedingt zu einer erneuerten, dem Niveau der Gegenwart entsprechenden Behandlung. Wollen wir beides etwas näher betrachten: Um nur die wertvollsten Neuerwerbungen seit dem Erscheinen des Brüningschen Buches zu erwähnen, sei auf den Bayreuther Wappenteller, auf den prächtigen Kirchnerschen Waschbrunnen mit Heroldmalerei und auf Kirchners Gnomenvase, zwei Hauptwerke von Alt-Meißen, hingewiesen, ferner auf Kändlers Matthäusfigur, auf die Wiener Handkußgruppe von Grassi, auf das sogenannte „Carländer" Service der Berliner Louis XVI-Zeit, wofür die ursprüngliche Dekorbezeichnung „vasenförmig mit Stäben" wieder eingeführt wird, und auf die beiden vorzüglichen Schadow-Bisquitgruppen, auch verschiedene der besten Figuren und Gruppen von Höchst, Ludwigsburg und Frankenthal, vor allem auch die beiden bemalten Bustelli-Figuren von Nymphenburg oder auf die üppige Hausmalerkanne mit den Jahreszeiten, durchwegs Stücke allerersten Ranges, die erst unter der gegenwärtigen Direktion Falke den Sammlungen einverleibt wurden. — Und nun gar unsere, seit 1907 wesentlich verbreiterte und vertiefte Kenntnis vom alten Porzellan. Es dürfte nicht überflüssig sein daran zu erinnern, daß inzwischen die großen Porzellanausstellungen von Leipzig, München und Berlin, sowie einige wichtige Porzellan-Auktionen viel neues Material zur Verfügung stellten, daß die grundlegenden Publikationen über Wien von Braun und Folnesics 1907, über Fürstenberg von Scherer 1909, über Thüringen von Graul und Kurzwelly 1910, über Meißen von Berling, über Ludwigsburg von Balet 1911, über Frankenthal von Hofmann 1911 und über Berlin von Lenz 1913 erschienen sind, wozu noch eine ganze Reihe von Einzeluntersuchungen von Zimmermann, Braun, Hofmann, Heuser und anderen traten. Wahrlich Grund genug, eine neue Orientierung vorzunehmen. — Und Schnorr von Carolsfeld hat die ihm gestellte, nicht gerade sonderlich dankbare Aufgabe vortrefflich erledigt. Ohne tiefer in das Fleisch Brüningscher Darstellung einzuschneiden, als es unbedingt notwendig war — dies schien die ihm vorgeschriebene Marschroute zu verlangen — und doch oft nur durch einzelne Worteinfügungen oder anscheinend geringfügige Änderungen den Sinn wesentlich verbessernd, hat er sich doch nicht gescheut, dort, wo ein Absatz ganz veraltet war, ganz neue Abhandlungen einzufügen, wie etwa über die Meißner oder Berliner Plastik, die in knapper und doch sehr inhaltsreicher Form alle Forschungsresultate der berufenen Kollegen mit eigenen Studien vereinigt. Von Brünings beiden Lieblingsfragen wurde die Porzellanverwendung für die „Schauessen" als hinlänglich geklärt mit Recht nicht weiter ausgesponnen; um so größere Aufmerksamkeit fanden die wichtigen Kupferstichvorlagen, von denen nun nicht nur drei bezeich-

nende Beispiele von Herold, J. Stella und K. W. Böhme abgebildet erscheinen, sondern auch manche neu im Text berücksichtigt werden. (Der Hinweis H. C. Krügers im Dasch-Auktionskatalog, daß zu den Heroldanregungen auch die Reisebeschreibung von S. de Vries, Utrecht 1682, zählt, hätte vielleicht auch aufgenommen werden können.) Wenn auch die Darstellung selbstverständlich möglichst den Beständen des Berliner Kunstgewerbemuseums angepaßt sein muß, so finden wir doch, so weit es der Raum gestattete, manchen nicht unwesentlichen Hinweis auf andere Sammlungen, wodurch die Bedeutung des Schnorrschen Buches über einen Museumskatalog herauswächst und weiten Kreisen als ein gutes Handbuch über altes Porzellan überhaupt willkommen sein wird. — Die Illustrierung ist wesentlich besser als früher und zwar nicht nur quantitativ, sondern vor allem qualitativ: An Stelle manches weniger interessanten Bildes ist nun ein ungleich wichtigeres getreten, manches schlechte Klischee — das bei Werken des G. Reimerschen Verlages vielfach die Achillesverse bildet — ist durch ein neues ersetzt worden, und die Zurichtung, bzw. der Druck auch bei schon vorhandenen Autotypien ist diesmal sorgfältiger. — Auch die Markentafeln sind geschickt erneuert worden. — Daß nur die früher eingefügten Schranknummern weggetallen sind, wird niemand bedauern; die praktische Bedeutung ist nur gering; dagegen wird durch solche Hinweise entweder die Museumsdirektion in ihrer Bewegungsfreiheit unliebsam eingeschränkt, oder das Handbuch veraltet vorzeitig aus äußeren Gründen. Und namentlich das letztere möchten wir Schnorr nicht wünschen, da es sonst die Gewähr in sich trägt, einen längeren Bestand zu haben als sein Vorgänger.

Pazaurek.

## MAX PAUL, Sundische und Lübische Kunst. Beiträge zur niederdeutschen Kunstgeschichte. Berlin 1914.

Seit Goldschmidts bekannten Forschungen gilt Lübeck als Vorort der künstlerischen Betätigung im Hansagebiet. Lichtwarks Entdeckungen der Meister Francke und Bertram hatten der Beleuchtung der Frage, welche Stellung Hamburg einnimmt, keinen rechten Boden bereiten können. Es lag das einmal an der Armut der Stadt an Kunstwerken — mußten die Altäre Bertrams und Franckes doch erst wieder dorthin zurückgebracht werden — und dann an der Schwierigkeit, einen Einfluß der beiden Meister auf die zeitliche und örtliche Umgebung geltend zu machen. Bremen hatte bis auf Waldmanns, Hartlaubs und meine Untersuchungen ganz zurückgestanden.

Jüngst hat Goldschmidt einen neuen Beitrag[1]) zur hamburgischen Kunstgeschichte gebracht, den ich in seinen Resultaten zu bestärken in der Lage bin. Jedenfalls kann man aber schon heute nach dem Stande der Forschung behaupten, daß Lübeck trotz seiner durch Zufall größten Zahl an erhaltenen Kunstwerken nicht immer die führende Rolle gespielt hat und daß ferner nicht einmal von einer Gemeinsamkeit der Entwicklung in den drei Hansestädten — geschweige denn von einer hanseatischen Schule überhaupt — geredet werden kann.

Das vorliegende Buch steht seiner Stoffwahl und Systematik nach noch auf dem alten Standpunkte, der Lübeck als die allein in Betracht kommende Hansastadt ansah. Es gibt deshalb auch weniger als sein Titel verspricht, indem eben eine Auswahl unter den sundischen Werken getroffen wurde nach Maßgabe ihrer Zusammenhänge mit Lübeck. Die lübischen Werke selbst erscheinen dabei wiederum nur als Stützen für die Herleitungsfrage der sundischen Kunst.

Erscheint schon hiermit die Auswahl der behandelten Kunstwerke willkürlich, so ist als schwerwiegenderer methodischer Fehler der Umstand zu bezeichnen, daß auch nach der gesteckten Begrenzung des Stoffes — also nach dem lübischen Einfluß — keineswegs Vollständigkeit angestrebt wird. Hätte der Verfasser die Wandmalereien, die Plastiken oder Tafelbilder des sundischen Gebietes einzeln behandelt, so wäre entschieden mehr bei der Arbeit herausgekommen. So erhalten wir eine Untersuchung über Wandmalereien des 14. Jahrhunderts und in keiner Verbindung damit und untereinander je eine zweier Altäre. Trotzdem liefert die Arbeit wertvolle Beiträge.

Im I. Kapitel werden die Wandmalereien der Nikolaikirche zu Stralsund besprochen und mit Recht mit denen des Kreuzgangs zu Schleswig und der Katharinenkirche zu Lübeck in Verbindung gebracht und in den Anfang des 14. Jahrhunderts verlegt. Abweisen muß ich die Heranziehung des Fronleichnamsaltars in Doberan und des Nequambuches in Soest. Damit haben diese Malereien nichts gemein. Auch die Hinweise auf die französische Miniaturmalerei sind zu allgemein. Ein Ausblick auf die nähere niedersächsische Wandmalerei (Wienhausen, Meldorf usw.) hätte weitergeführt. Leider behandelt der Verfasser die Malereien im Hochchore der Katharinenkirche zu

(1) Zeitschrift für bildende Kunst 1914/15. Heft 1.

Lübeck nur in einer Anmerkung. Sie stehen den vorher besprochenen durchaus fern und scheinen mir ganz sicher francovlämischen Ursprungs, was bei der urkundlich beglaubigten Anfertigung von vlämischen Bronzegrabplatten in Lübeck ganz leicht erklärlich ist.

Bei der Analyse des Jungealtarschreins stimme ich dem Hinweis auf die mittelrheinischen Beziehungen der Holzmadonna durchaus zu. Diese, wie die Beziehungen zur Werkstatt Franckes lassen aber keinen Zweifel, daß der Altar nicht später als c. 1435 entstanden sein kann. Die Verbindungen mit dem Domaltar und der Taufe von 1455 sind hinfällig. Das Problem des Bildhauers Francke ist noch nicht in einem Stadium der Lösung, daß man bestimmte Aussagen machen könnte. Trotzdem glaube ich schon jetzt behaupten zu können, daß der Jungealtar in den hamburgischen Kunstkreis gehört und daß er in enger Verbindung zur Werkstatt Franckes steht.

Im letzten Kapitel behandelt der Verfasser den Riemer-Altar der Nicolaikirche zu Stralsund. Hier kann ich seiner Zusammenstellung mit der Büste im Schweriner Museum und den Rostocker Altären voll und ganz zustimmen. Eine Herkunft der Malerei und Plastik dieser Altäre aus Lübeck scheint mir dagegen höchst unwahrscheinlich. Hinsichtlich der seltsamen Ikonographie hätte sich eine Lösung bei eingehenderem Studium der Literaturdenkmale wohl ermöglichen lassen. Ich habe diese Forderung beim Studium der niedersächsischen Kunst schon verschiedentlich ausgesprochen. Gerade diese ungewöhnlichen ikonographischen Motive machen nicht zum wenigsten die bedeutende Sonderstellung der niedersächsischen Kunst aus. Hier gilt es noch wahre Schätze zu heben — und, da wir erst am Anfang einer Erkenntnis des Wesens der niedersächsischen Kunst stehen, begrüße ich die Arbeit Pauls trotz der Ausstellungen mit Freude.

Das ungemein billige Buch — 4 M. — ist mit 15 guten Tafeln versehen und gut ausgestattet.

Habicht.

## ULRICH THIEME, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XI. Band: Erman-Fiorenzo. Lexikon-8°. E. A. Seemann, Leipzig 1915.

Dieser Band mit Eu ist besonders stark an antiken Namen, in deren treffliche Bearbeitung sich Amelung, Sauer, Schede u. a. teilten. Der Hauptname des Bandes, van Eijck, ist der bewährten Hand Friedlaenders zugefallen. Diesen Artikel fertigzustellen, nachdem eine so reiche und erschöpfende Literatur dazu vorliegt, war wohl nicht allzu schwierig; trotzdem möchte ich hervorheben, daß er mir gerade vom lexikalischen Gesichtspunkt aus betrachtet, besonders mustergültig erscheint. Unter den anderen wichtigsten Titeln des Bandes wären hervorzuheben Etty, Eusebio da San Giorgio (von W. Bombe), Fendi (von Grünstein), Defendente und Eusebio Ferrari (von Weber), C. Ferri (von J. Kurzwelly) und Finiguerra (von Kristeller). Zum ersten Mal aber habe ich in diesem XI. Band das Versagen der Bibliographie-Zentrale feststellen müssen. Im Juli 1897 erschien O. Felsing: 100 Jahre im Dienste der Kunst. Hieraus hätte der Bearbeiter des Namens Felsing genauere und ausführlichere Angaben finden können, als er im Lexikon drucken läßt. Ferner erschien als Privatdruck in einer Höhe von 600 Exemplaren zu Leipzig 1910 „Peter Fendi: Vierzig erotische Aquarelle mit einer Einführung von Karl Merker." Weder im Text noch in der Bibliographie wird darauf hingewiesen. Das Werk ist gewiß nicht schön, aber es ist eine bekannte Tatsache, daß selbst große Meister derartige Vorwürfe künstlerisch schlecht ausführen. Im übrigen, wenn der Verfasser die Veröffentlichung etwa für unecht hielt, hätte er gerade darauf zurückkommen müssen, schon einmal, um kund zu tun, daß das Gutachten über Fendi, das ihn als „sittsam" hervorhebt, nicht nur für den Künstler in seiner Jugend Geltung hat. Selbstverständlich sind das nur ganz geringe Ausstellungen, die an dem hohen Urteil, das man auch von diesem trefflichen Band haben muß, nichts ändern. Ich biete sie nur als Beihilfe zu einem Ergänzungsbande. Hans W. Singer.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 11/12:

E. PLIETZSCH, Ausstellung von Werken alter Kunst aus Berliner Privatbesitz. (16 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei, Deutsche Miniaturmaler zur Zeit der Freiheitskriege. (10 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 9:

ROBERT BREUER, Deutsche Maler. Zum zweiten Teil der Ausstellung bei Fritz Gurlitt-Berlin. (2 Taf., 12 Abb.)

W. GEORGI, Die Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1915. (2 Taf., 6 Abb.)

FELIX LORENZ, Ein Grunewaldlandhaus, erbaut von Prof. Franz Seeck-Berlin. (6 Taf., 29 Abb.)

CARL WEICHARDT, Die Erziehung zur Kunst nach dem Kriege.

Neue Arbeiten der kgl. Porzellanmanufaktur Berlin. (8 Abb.)

GOTTFR. HINKEL, Adolf Hengelers Kriegstagebücher. (5 Abb.)

## DIE WERKSTATT DER KUNST.

37. Beilage: Münchner kunsttechnische Blätter.

J. V. BÜLOW, Die Maltechnik Franz v. Lenbachs.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 9:

MAX J. FRIEDLÄNDER, Rembrandts Zeichnungen. (1 farb. Tafel.)

MAX LEHRS, Slevogts Bilder aus Ägypten in der Dresdner Galerie. (6 Abb.)

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Der Montforte Altar des Hugo van der Goes. (1 Taf., 11 Abb.)

V. CURT HABICHT, Aus der Bildhauerwerkstatt Meister Franckes. (1 Abb.)

JULIUS VOGEL, Caspar Friedrich Löbelt, ein unbekannter Bildhauer der Barockzeit. (1 Taf.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 7:

STEPHAN STEINLEIN, Über neuere Dekorationsmalerei Georg Fuchs und Otto Rückert. (1 farb. Tafel, 19 Abb.)

GEORG BÜCHNER, Was soll der Künstler, der Maler von der Chemie wissen? (Fortsetzung.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 9:

L. SEGMILLER, Die Pforzheimer Gold- und Silberwarenindustrie auf der Werkbundausstellung in Köln 1914. (94 Abb.)

FRITZ LAPIDOTH, Die neue Blüte des deutschen Kunstgewerbes. (Aus: de Nieuwe Courant.)

KARL HEINRICH OTTO, Was ist deutsch?

BRUNO TAUT-Berlin, Krieger-Ehrung.

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 9:

EMIL WALDMANN, Max Slevogts Bilder aus Ägypten. (1 Original-Lithographie, 14 Abb.)

JULIUS ELIAS, Liebermann-Corinth. (13. Abb.)

KARL SCHEFFLER, Die holländische Stadt. II. (14 Abb.)

## MUSEUMSKUNDE.

XI., Heft 2:

HANS WEHBERG, Der Schutz der Kunstwerke im Kriege.

WILHELM PESSLER, Das historische Museum und der Weltkrieg.

B. ADLER, Das Polen-Museum in Rapperswil. Ein „nationales" Museum auf fremdem Boden. (4 Abb.)

W. V. SEIDLITZ, Die Czartoryskischen Sammlungen in Dresden.

VALENTIN SCHERER, Bibliographie deutscher Museumskataloge. (Fortsetzung.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 5:

GERRIT DOU, Die Abendschule; Amsterdam, Reichsmuseum. Text von F. Becker.

ANTONIS MOR, Bildnis des Herzogs Alba, Statthalters der Niederlande; Brüssel, Museum. Text von Hermann Voß.

QUINTEN MASSYS, Tryptichon mit der hl. Sippe (Mittelbild), der Verkündigung an Joachim und dem Tode der hl. Anna (Flügelbilder); Brüssel, Museum. Text von Hermann Voß.

ANTON VAN DYCK, Bildnis des Bildhauers Frans Duquesnoy gen. il Fiammingo; Brüssel, Museum. Text von Hermann Voß.

JOHANNES VERMEER VON DELFT, Die Magd, die Milch ausgießt; Amsterdam, Reichsmuseum. Text von F. Becker.

X., Heft 6:

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN, Bildnis des Predigers Eleaser Swalmius; Antwerpen, Museum.

QUINTEN MASSYS, Martyrium Johannes des Evangelisten. Salome mit dem Haupte des Täufers (Flügelbilder des Johannes-Altars); Antwerpen, Museum.

HANS MEMLING, Bildnisse des Willem Moreel und der Barbara v. Vlanderbergh; Brüssel, Museum. Text von Hermann Voß.

## DIE RHEINLANDE.

XV., Mai 1915:

PAUL FERDINAND SCHMIDT, Karl Philipp Fohr. Dem Gedächtnis eines deutsch. Künstlers. (1 Zweifarbendruck, 10 Abb.)

LUDWIG COELLEN, Geschichtliche Gebundenheit und zeitlose Gültigkeit des Kunstwerkes.

JOSEF OSWALD, Zur Poesie Heidelbergs.

## DIE KUNST.

XVI., Juni 1915:

PAUL SCHUMANN, Gotthardt Kuehl. (1 farb., 1 schwarze Taf., 10 Abb.)

W. VON BODE, Hoffnungen und Aussichten für die deutsche Kunst nach dem Kriege. (3 Abb.)

E. PLIETZSCH, Ausstellung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin. (7 Abb.)

MAX BERNHART, Moderne Kriegsmedaillen. (32 Abb.)

A. v. Kampf, der neue Direktor der Berliner Hochschule für bildende Künste. (1 Abb.)

G. MINDE-POUET, Otto Gußmanns Ausmalung der Kuppel des Haupttreppenhauses im Neuen Rathause in Dresden. (4 Abb.)

ALBERT WEISGERBER †. (1 Abb.)

PAUL WESTHEIM, Nordstern, Das neue Verwaltungsgebäude in Berlin-Schöneberg von Architekt Paul Mebes. (1 farb., 1 schwarze Taf., 32 Abb.)

---

## WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST.

I., Heft 10/11:

FRITZ STAHL, Rudolf Schmid-Freiburg i. Br., Haus Dietler. Wohn- und Geschäftshaus Lodholz. Haus Saemisch. Haus Prof. Dr. Cohn. Haus Gütermann. Haus Determann. Waldbrunnen. Hirschbrücke. (1 Taf., 20 Abb.)

BAUTEN D. STÄDTISCHEN HOCHBAUAMTES IN STUTTGART. Architekt: Städt. Oberbaurat Pantle. Die Schickhardtschule in Stuttgart. Die Falkertschule in Stuttgart. Der Waldfriedhof in Stuttgart. Aussichtsplatte „Bismarckseiche" bei Stuttgart. (23 Abb.)

MUSCH UND MAY, Vier-Villengruppe an der Fürstenbergerstraße in Frankfurt a. M. Holzhausenpark. (6 Abb.)

HELBING UND WEISS, Kaiser-Wilhelm-Institut für Kohlenforschung, Mülheim a. d. R. (7 Abb.)

HEINRICH STRAUMER, Die Berliner Großmarkthalle. Entwürfe von Hermann Jansen, Reimer und Körte, Cremer und Wolffenstein, Max Landsberg, Walter Koeppen. (24 Abb.)

I., Heft 12:

ANTON JAUMANN, Heinrich Straumer, Städtebauliche Anlagen, Bauten und Entwürfe. (1 Taf., 2 farb. Taf., 80 Abb.)

## NEUE BÜCHER

R. BÜRKNER, Kunstpflege in Haus und Heimat. (Aus „Natur und Geisteswelt" 77. Bd.) Mit 14 Abb. im Text. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

TH. VOLBEHR, Bau und Leben der bildenden Kunst. (Aus „Natur und Geisteswelt", 68. Bd., 2. Aufl.) Mit 11 Abb. im Text und einem Anhang von 21 Abb. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Dr. Fritz Burger. Lieferung 16: Die Malerei und Plastik des Mittelalters von Dr. Georg Graf Vitzthum. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

HERMANN MUTHESIUS, Die Zukunft der deutsch. Form. Politische Flugschriften „Der deutsche Krieg." Herausgeg. von Ernst Jäckh. Preis 0.50 M. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin.

HANS NEUBER, Ludwig Juppe von Marburg. Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes. Herausgeber Dr. Christian Rauch. IV. Preis brosch. 12.— M., geb. 13.50 M. Verlag N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun) in Marburg a. d. L.

GREGOR PAULSSEN, Skånes Dekorativa Konst. Undertiden för den Importerade Renässancens utveckling till inhemskform. Verlag P. A. Norstedt & Söner, Stockholm.

---

VIII. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Ländstr. 6. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Christus am Kreuz — Köln, St. Severinskirche

Abb. 2. Kreuz der Grafen von Isenburg — Köln, Kunstgewerbemuseum

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 3. Christus am Kreuz — Köln, St. Georgskirche

Abb. 4. Christus am Kreuz — Kendenich, Kath. Pfarrkirche

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 5. Christus am Kreuz Köln, Schnütgen-Museum

Abb. 6. Apostel Philippus Köln, Dom

Abb. 7. Christus am Kreuz Linn, Kath. Pfarrkirche

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 8. Christus am Kreuz Oplinter (Belgien)

Abb. 9. Christus am Kreuz Dinslaken, Kath. Pfarrkirche

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 10. Pietà — Bonn, Prov.-Museum

Abb. 11. Pietà — Köln, St. Andreaskirche

Abb. 12. Pietà — Knechtsteden, Pfarrkirche

Zu: G. EUGEN LÜTHGEN, DIE WIRKUNG DER MYSTIK IN DER KÖLNER UND DER NIEDERRHEINISCHEN BILDNEREI GEGEN ENDE DES 14. JAHRHUNDERTS

Abb. 1. MAGNASCO, Marktszene — Mailand, Castello Sforzesco

Abb. 2. MAGNASCO, Wirtshausszene — Mailand, Ambrosiana

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

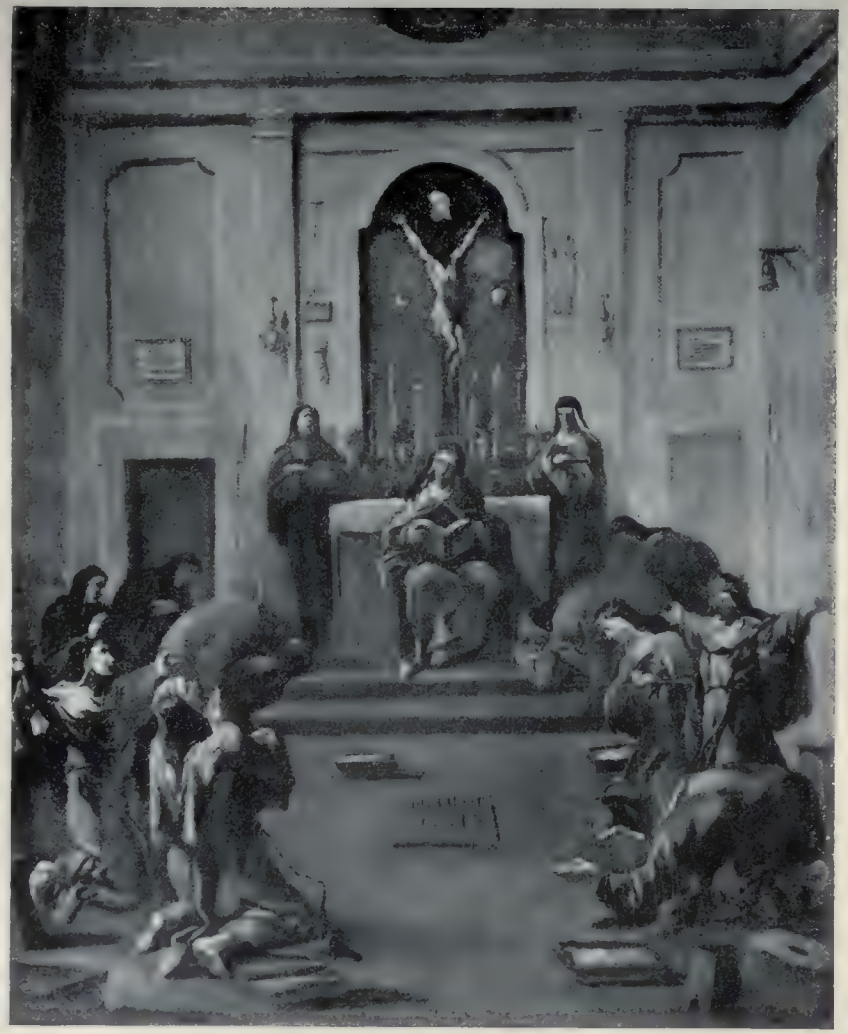


Abb. 3. MAGNASCO, Nonnen, Buße verübend Dresden, Gemäldegalerie

Abb. 4. MAGNASCO, Mönche bei der Mahlzeit Dresden, Gemäldegalerie

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

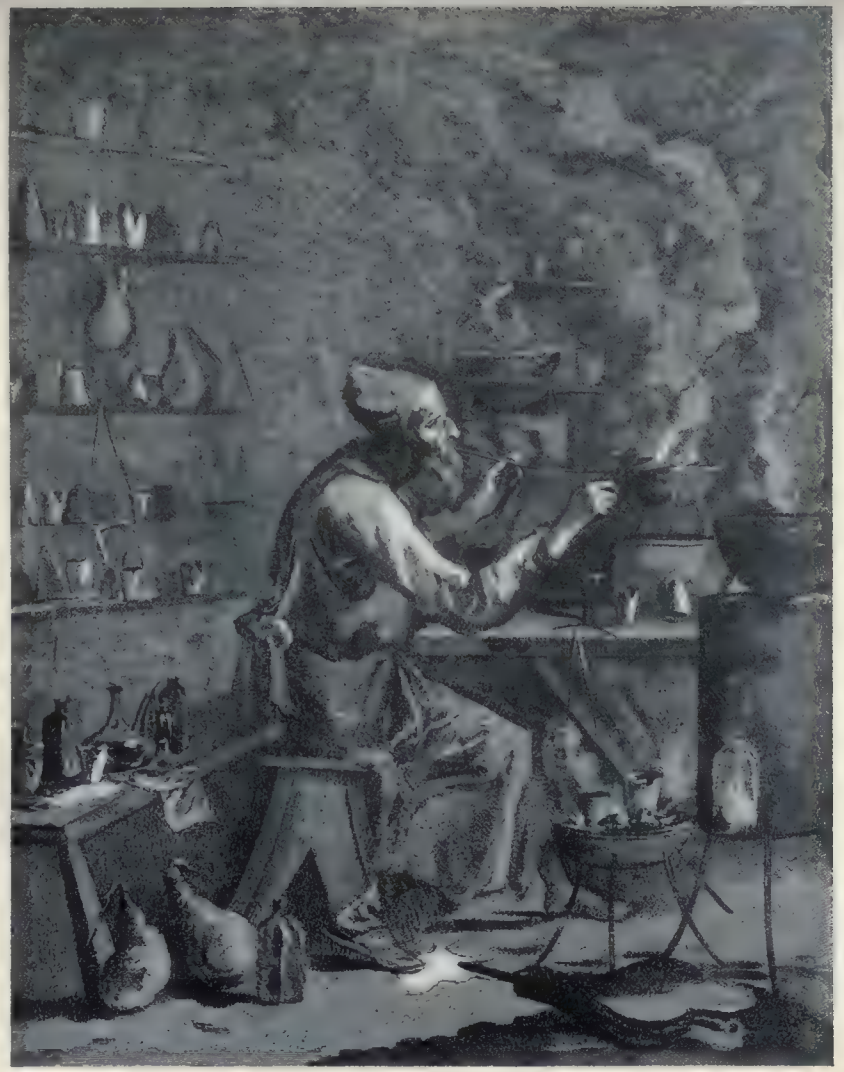


Abb. 5. MAGNASCO, Alchimie — Stich von G. H. Liebe

Abb. 6. MAGNASCO, Die Magie — Stich von G. A. Liebe

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

Abb. 7. MAGNASCO, Inquisitionsszene — Budapest, Gemäldegalerie

Abb. 8. MAGNASCO, Die Versuchung des hl. Antonius — Dresden, Gemäldegalerie

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

Abb. 9. MAGNASCO, Die Enthauptung des hl. Johannes Meran, Stadtmuseum

Abb. 10. MAGNASCO, Der hl. Karl Borromäus Mailand, Poldi Pezzoli

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

Abb. 11. MAGNASCO, Einsiedler — Rom, Corsini

Abb. 12. MAGNASCO, Frisierstube d. Mönche
Paris, Privatbesitz

Abb. 13. MAGNASCO, Landschaft mit Staffage
Haag, Mauritshuis

Zu: LEO PLANISCIG, ALESSANDRO MAGNASCO UND DIE ROMANTISCH-GENREHAFTE RICHTUNG DES BAROCCO

Abb. 1. M. PACHERS Werkstatt — Moulins

Abb. 2. M. PACHERS Werkstatt — Moulins

Zu: HEINZ BRAUNE, VERKANNTE ALTTIROLER TAFELMALEREIEN

Abb. 3. M. PACHER, Hl. Petrus Wilten

Abb. 4. M. PACHER, Hl. Paulus Wilten

Abb. 5. M. PACHER, Hl. Katharina Wilten

Abb. 6. M. PACHER, Hl. Barbara Wilten

Zu: HEINZ BRAUNE, VERKANNTE ALTTIROLER TAFELMALEREIEN

# DAS PROBLEM DES MEISTERS VON NAUMBURG

Von ERNST COHN-WIENER

Mit zehn Abbildungen auf drei Tafeln

## I. DIE STIFTER.

Trotz vieler Versuche, den Bildhauer, der die Stifter im Westchor des Naumburger Domes schuf, in unser kunstgeschichtliches Wissen einzuordnen, erscheint er noch heute so einzigartig, wie Velazquez und Rembrandt, Donatello und Michelangelo. Wie sie, ist er ohne Ahnen und ohne Schüler; wir wissen nicht, woher nach einer Epoche bloßer Typenbildung, die noch in allen Zeitgenossen des Meisters nachwirkt, plötzlich diese persönliche Gestaltungskraft kommt, die mit ihrem Träger, fast ohne Wirkung auf die allgemeine Stilentwicklung, ebenso rätselhaft wieder verschwindet. Der Grund dafür ist deutlich. Das Erlernte im Stil eines Künstlers ist überhaupt nicht sein Eigentum, und das Lehrbare nicht nur sein Eigentum, weil, wer aufnimmt, schon ähnlich gesinnt sein muß. Lehrbar ist überhaupt nur Form und Wissen. Dagegen ist das Stärkste im Künstler, das ihn als gerade diese Persönlichkeit charakterisiert, nämlich sein Empfinden, nur ihm eigentümlich und weder lehrbar noch lernbar. Es liegt also im Wesen des genialen Menschen, daß er gewissermaßen elternlos ist, und es ist keine Unvollkommenheit der kunstgeschichtlichen Methode, wenn ihr seine Wurzeln unauffindbar sind, sondern es muß notwendig so sein. Was bedeuteten schließlich Swanenburgh und Lastman für Rembrandt, Bertoldo für Michelangelo, Pacheco und Herrera für Velazquez? Kennte man ihre Namen nicht, so würde man sie aus den Werken der großen Schüler nie als die Lehrer erschließen können. Daher wird beim Versuch, das historische Verhältnis eines Künstlers vom Range des Naumburger festzulegen, die Untersuchung der Einflüsse, die er von außen erfuhr, sehr geringe Resultate ergeben. Die entscheidenden Aufgaben stellt vielmehr die Frage nach dem Eigenwert des Künstlers diesen Einflüssen gegenüber, und nach der Entwicklung seiner Eigenart.

* * *

Der Skulptor hatte große Schwierigkeiten zu überwinden, um seine Werke im Westchor überhaupt zur Geltung zu bringen, und die Art, wie er sie überwindet, gehört zu den genialsten Ideen der Kunstgeschichte (Abb. 1). Die Architektur ist zwiespältig: an zwei fensterlose, im Kern romanische Mauern schließt sich ganz unvermittelt ein schlanker, hochgotischer Chor, ein wahres Glashaus, fast ohne Wand und von strahlender Lichtfülle. Das waren so unversöhnliche Gegensätze, daß auch die gleiche Art der Einwölbung für das Auge nur eine Notbrücke zwischen ihnen schlug. Erst der Skulpturengürtel schafft die feste Verbindung. Wie die Magdeburger Chorstatuen sind zwar auch die Naumburger Stifter Glieder des Pfeilers, dessen Standfunktion sie betonen, und diese Verbindung war einst dadurch noch enger, daß die Baldachine nach Ausweis der Bohrlöcher tiefer über den Köpfen der Statuen saßen und so deren architektonischen Wert gegenüber dem figuralen stärker betonten. Allein die Statuen haben außer dieser Beziehung zur Pfeilervertikale noch eine wagerechte Verknüpfung. Durch das Motiv der Laufgangarkaden zu ihren Seiten, das in das wagerechte Sockelsims hinüberführt, für das Auge miteinander verbunden, bilden sie einen festen Gürtel um den Chor, dessen empfindliche Stelle, der harte Anprall des gotischen gegen den romanischen Teil, noch besonders überbrückt wird. Mit vollster Absicht stehen nämlich gerade

am Trennungspfeiler die Statuenpaare, nach jeder Seite mit je einer Statue hinübergreifend und sie zugleich durch ihre Einheit verknüpfend. Sie wirken wie Charniere als Gelenk und Verbindung zweier Teile, von denen jeder gleichmäßig gefaßt wird, und die Baldachine, die gerade hier nur Breitenerstreckung haben, wirken verklammernd mit. So wird durch eine ungemein kluge Verteilung und Wiederverknüpfung der Skulpturen die Disharmonie der Architektur zum wohlklingenden Rhythmus umgestimmt. Daß man auf jeder Seite den äußersten östlichen Platz leer ließ, offenbar, weil er vom Lettneraltar aus nicht gesehen werden konnte, zeigt, wie überlegt hier alles ist. Seine Besetzung mit modernen Statuen stört das Organische des Gefüges sehr empfindlich.

Dagegen habe ich Bedenken gegen Bergners romantische Idee, eine innere Einheit zwischen den Chorstatuen in ihrer Anteilnahme an einem Zweikampf Timo-Dietmar zu finden.[1]) Die Stimmungen, die die Inschrift „comes occisus" assoziativ in uns weckt, können unmöglich für die objektive Deutung maßgebend sein, wenn der Widerpart gar keine Abwehr für Dietmars agressive Haltung findet, seine Stellung sie gar nicht voraussetzt, sondern ein gleichgültiges „Gewehr bei Fuß" ist. Erinnert man sich dann noch daran, daß der occisus im Zweikampf fiel, Timo einen Überwundenen gewalttätig erstach, so daß Bergner selbst meint, sie hätten einander nie gesehen, ihre Gruppierung also eine phantasievolle Idee des Plastikers sein müßte, so tritt das Gezwungene dieser Deutung klar zutage. Es bedarf gar keines Hinweises mehr darauf, daß auch der Naumburger Kreis, wie seine ganze Zeit, nur dort Gruppen bildet, wo sie ikonographisch bereits traditionell sind, also bei der Kreuzigung, der Deësis und den Passionsszenen, und sich im übrigen davor hütet, den konzentrierten Wert der Einzelgestalt dadurch herabzumindern, daß er sie über sich selbst hinauswirken läßt. Selbst in den beiden Paaren existiert jede Gestalt als Einzelwesen, ohne Anteilnahme an der andern.

Die Gruppierung der Statuen auf architektonischer Grundlage liegt dagegen durchaus auf dem Wege des Naumburger Meisters. Denn genau so, wie diese durchdachte Anordnung zu der einfachen Verteilung von sechs Statuen auf die sechs Pfeiler des Magdeburger Domchores, verhält sich das Naumburger Lettnerkruzifix zu dem Halberstädter und dem Wechselburger. Was hier unorganischer Aufbau auf einem Gerüst war, ist dort eine äußerlich und innerlich energisch zusammengehaltene Anlage, die dadurch, daß der Kruzifix zur Trumeaufigur, Maria und Johannes zu Gewändestatuen eines Portales geworden sind, an ihrer Stelle als notwendig erscheint. Das Zusammentreffen der Figuren hat den Charakter eines bloßen Nebeneinanderstehens verloren; wie die starke seelische Durcharbeitung sie von innen her zur Gruppe zusammenschließt, so die straffe architektonische Verbindung von außen.

Andererseits kann nicht übersehen werden, daß in Naumburg durch diese Anordnung nicht nur die Schönheit des Ganzen, sondern auch der Wert der Statuen selbst, älteren Gruppierungen gegenüber, sehr gewonnen hat. Sie sind nicht mehr wie zufällig an einem passenden Platz des Bauwerks eingefügt, sondern wesentlicher, maßgebender Bestandteil des Ganzen. Man kann sie ohne Schaden für den Eindruck des Baues nicht übersehen. Und das bestärkt die natürlich unbeweisbare Meinung, daß der Skulptor, der die Statuen schuf, ihnen auch den Platz anwies, mit derselben schöpferischen Genialität, die in ihrer Erfindung wirksam gewesen ist.

War nun diese kluge Anordnung der Chorstatuen von vornherein geplant? Oder läßt sich eine Entwicklung der Idee nachweisen?

(1) Heinrich Bergner, Naumburg und Merseburg, Leipzig 1909, S. 34.

Es scheint sicher, daß die Statue des Conradus (Abb. 1) nicht für den Platz bestimmt war, den sie heute vor der flachen Wand der Chormauer einnimmt. Sie steht nämlich auf einem roh behauenen Schaftring und lehnt an einer runden Säule, deren oberer Teil, etwa von Hüfthöhe ab, abgemeißelt wurde, augenscheinlich, als man die Statue für ihren jetzigen Platz bestimmte. Ursprünglich war sie sicher als eine der Pfeilerstatuen geplant, mit denen allen sie die Rundsäule als Rückenhalt und den Schaftring teilt. Beides fehlt dagegen der einzigen Wandstatue, der gegenüberstehenden Gepa. Bekanntlich ist der Conradus stark verstümmelt in der Evangelistenkapelle aufgefunden worden; Gesicht, rechter Arm, Mantelzipfel und einiges andere sind ergänzt. Trotzdem war für die Statue kein anderer als der heutige Platz möglich, und ihr Herabstürzen ist nur Beweis dafür, daß sie dort eigentlich nicht hingehörte und nicht fest genug angebracht war. Was aber war sonst mit ihr beabsichtigt?

Der genaue Vergleich zeigt, daß die Stifterstatuen in zwei Stilgruppen zerfallen. Eine scheinbar äußerliche Gemeinsamkeit der einen von ihnen fällt zuerst ins Auge. Im Gegensatz zu Hermann und Eckhard, deren Schilde nur teilweise sichtbar sind, stellen die anderen sechs Ritterfiguren, nämlich eben Konrad, dessen störender Mantelzipfel modern ist, Dietmar (Abb. 6), Sizzo, Wilhelm von Camburg (Abb. 7), Timo von Küstritz und Dietrich, ihre Schilde wie Plakate mit solcher Absichtlichkeit zur Schau, daß der des Dietmar selbst um die Säulenrundung weitergeführt wird. Die Randinschriften lauten:

Timo . . . . . TIMO DE. KISTERICZ. QVI. DEDIT. ECCLESIE. SEPTEM. VILLAS.
Wilhelm . . WILHELMVS (Lücke) VNVS. FVNDATORVM.
Sizzo . . . . . SYZZO. COMES. DO . . . . .
Ditmar . . . . DITMARVS. COMES. OCCISVS.

Die Schilde Conrads und Dietrichs sind heute inschriftlos.

Nun sind diese Inschriften zwar offenbar unter Benutzung von älteren übermalt und haben dadurch an Deutlichkeit eingebüßt. Auf dem Schild des Wilhelm z. B. war ein Teil, wohl DE CAMBVRG, unleserlich oder dem Maler unverständlich, wurde also weggelassen und das VNVS übermäßig gedehnt, ohne doch die Lücke ganz füllen zu können. Bei Dietmar und Sizzo, wo das letzte Wort aber vielleicht als DONATOR irgendeiner Sache ergänzt werden könnte, ist sie unvollständig, bei den beiden andern fehlt sie ganz. Allein es ist klar, daß die Schilde auch hier überall mehr enthalten sollten als nur den Namen, daß sie vielmehr zugleich die Beziehung mitteilten, in der der Stifter zur Naumburger Domkirche stand. Das war zugleich der Grund, sie so zur Schau zu stellen. Bei Eckhard und Hermann dagegen stehen nur die Namen da, und der Schild läßt auch für weitere Worte keinen Raum. Die Absicht ist deutlich: Die Konradusgruppe soll sich durch ihre Schildinschriften legitimieren; sie enthalten den Grund für die Würdigkeit der Dargestellten, an prominenter Stelle des Westchors verewigt zu werden. Bei Eckhard und Hermann ist dagegen allein das künstlerische Interesse maßgebend, was sie an und für sich schon als die reiferen, vermutlich also späteren Werke charakterisiert. Eine Stiluntersuchung bestätigt das.

Stellt man ein Werk der Conradusgruppe vergleichend neben eines der Eckhardgruppe, den Dietrich (Abb. 2) etwa neben den Hermann (Abb. 3), so zeigt sich, daß die Differenzen des Gesamtstils mit dem Unterschied in der Schildhaltung in Einheit sind, daß die eine Gruppe überhaupt mit möglichst deutlichen, die andere mit möglichst leisen Mitteln charakterisiert. Beim Dietrich spricht aus dem breit stehenden

Körper, der starken Durchbildung der Gesichtsmuskulatur, dem jäh geöffneten Mund, den harten Jochbogen und drohenden Stirnfalten ein kraftvoller Realismus, der der Erscheinung als solcher den stärksten fast momentanen Ausdruck abzugewinnen trachtet. Beim Hermann sind alle Mittel verfeinert, sind im Gesicht die leisen Formübergänge gesucht, die Hände bis zur Feinheit von Tastorganen entwickelt und der Körper unter dem Gewande gefühlt und durchgebildet. Entsprechend ist der Gefühlsausdruck feiner geworden; das Jähe der andern Skulptur fehlt ihm ganz, und er ist zugleich so viel tiefer gefaßt, daß er allein den Eindruck der Statue bestimmt. Kurz gesagt: Wenn beim Dietrich ein starker Darstellungswille die Formen gewalttätig zum Ausdruck zwingt, so ist ihre Ausdrucksfähigkeit beim Hermann sicherer Besitz gereifter Meisterschaft. Es ist der typische Unterschied zwischen dem jugendlichen und dem gereiften Stil genialer Bildner, zwischen Dürers Oswolt Krell von 1499 und seinem Kardinal Albrecht von 1526, oder zwischen Rembrandts Jugend- und Mannesporträts.

Allein es ist nötig, die Stellung der Statuen innerhalb der Gruppe einzeln zu erörtern, schon um zu zeigen, daß es sich bei dem eben durchgeführten Vergleich keinesfalls nur um die Charakteristik der einzelnen Gestalt, sondern wirklich um Stilunterschiede handelt, zugleich um auch die Frauengestalten einzuordnen, bei denen der bequeme Hinweis durch die Schildstellung versagt. Allerdings ist vorauszusetzen, daß Regelindis und Uta, die von vornherein für dieselben zwischen den Diensten durch starke Hohlkehlen geteilten Pfeiler geschaffen sind, wie ihre Gatten Hermann und Eckhard, auch zu deren Stilgruppe gehören. Es ergibt sich dabei neben jenem indirekten noch ein direkter Beweis dafür, daß die Conradusgruppe die ältere ist.

* * *

Wirft man nämlich die Frage nach den Vorbedingungen auf, unter denen die Naumburger Stifterbilder entstehen konnten, so zeigt sich, daß ihre Grundlagen in Sachsen bereits vorhanden waren. Denn dort entstehen nach Goldschmidt seit 1227—1232 die Stiftergrabmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, nach der der Grabstein der Quedlinburger Äbtissin wohl kopiert wurde, des Dedo von Wechselburg und seiner Gemahlin in Wechselburg und des Wiprecht von Groitzsch in Pegau (Abb. 4). Daß der Gedanke der Stifterbildnisse in Sachsen auch in anderen Ateliers heimisch war, zeigt das Magdeburger Sitzbild Ottos und Edithas. Bei jenen Denkmals-Tumben der Stifter in ihren Kirchen kann man aber geradezu von einer Mode des frühen 13. Jahrhunderts sprechen, an die sich der Naumburger Plastiker nicht nur in der Idee, sondern selbst in der künstlerischen Auffassung anschließt. Denn sie alle sind, paradox gesprochen, realistische Idealporträts; ihre Schöpfer suchen von längst Verstorbenen, von deren Aussehen sie keine Vorstellung mehr haben können, Phantasiebilder zu formen, nicht, wie die Idealporträts des 19. Jahrhunderts, als Typen schöner oder starker Menschen, bei denen alle persönlich charakteristischen Formelemente ausgeschaltet werden, als wären es Zufallszüge, sondern gerade aus dem Gefühl für lebensvolle Wirklichkeit heraus. Gerade hierin zeigt sich die Stärke dieses sächsischen Kunstkreises gegenüber der ganzen mitlebenden Generation.

Es sind in Westdeutschland nicht viele Grabmäler des frühen 13. Jahrhunderts erhalten, die man zur vergleichenden Untersuchung heranziehen könnte. Mit den Stifter-Tumben des Pfalzgrafen Heinrich in Maria Laach, des Konrad Kurzbold in Limburg a. d. Lahn und der Grabplatte Erzbischof Siegfrieds III. (gest. 1249) im Mainzer Dom dürfte alles Wesentliche genannt sein. Das Mainzer Grabmal ist das

charaktervollste (Abb. 5). Wie es das Streben aller Plastik an diesem großen Wendepunkte ist, ist auch sein Schöpfer bemüht, den Gestalten stärkeren Ausdruck, eine höhere Wirklichkeit zu geben und bekommt die Anregung dazu aus Frankreich, offenbar aus Reims. Allein der Meister des Grabmals hat nicht selbst dort gearbeitet, sondern bekommt die neuen Elemente, wie schon Stix[1]) gesehen hat, aus zweiter Hand, über Bamberg, verarbeitet sie daher nicht, sondern nimmt sie als neu Erlerntes in seinen Typenvorrat, höchstens als Anregung in seinen Stil auf. Dessen noch romanische Grundlage erklärt die inneren Widersprüche des Monumentes: daß die Bischofsfigur, breit und symmetrisch wie die Fläche eines Reliefs entworfen, doch freiplastisch sein will und die beiden Gestalten neben ihr in die Raumtiefe gerichtet werden, daß unter dem Kopf dieser offenbaren Standfigur ein Kissen liegt, daß die scharfen Gesichtszüge in die glatte Oberfläche eines gezirkelt schematischen Gesichtsovals geschnitten sind, fast als wären sie nachträglich eingezeichnet, daß die Hände nur scheinbar tragen und fassen, und in allen Gelenken, besonders im Handgelenk, ganz unverstanden sind. Mit einem Wort: der gotische Wille zur plastischen Form ist hier dem romanischen zur Flächenzeichnung nur wie etwas Fremdes aufgepfropft.

Die sächsischen Meister der Stifter-Tumben dagegen bilden in erster Linie Menschen und legen dabei den Wert auf Charakteristik in Aussehen und Haltung. In diesen Liegefiguren ist selbst die Lage jeder Falte des Gewandes, unter dem der Körper vor allem in seinen Gelenken sich auszudrücken strebt, völlig motiviert. Wie bewußt ist in Braunschweig zu den flachliegenden Stoffteilen der emporgenommene Zipfel in Gegensatz gebracht, als gelte es, dadurch die Bewegung zu zeigen, die nötig ist, um die Ruhe aufzuheben! Wie kräftig halten diese Hände ihre Schwerter und Attribute, pressen sich zum Gebet zusammen und wie entfernt ist der Ausdruck dieser Köpfe schon von romanischer Gebundenheit! Man hat sie „idealisiert" genannt. Allein es handelt sich hier nicht um einen idealen Typus, der nach Ausschalten aller persönlichen Formen des Menschen als eines Einzelwesens gewonnen wird, sondern im Gegenteil um Reste der romanischen Verallgemeinerung aller Formen, die sich individuell zu beleben beginnen. Erscheinen die Köpfe des Mainzer Grabmals ausdrucksvoller, so deshalb, weil der Ausdruck dort plötzlich von außen hineingetragen wird.

Die sächsischen Künstler sind so selbständig, daß eigentliche Vorbilder nicht zu existieren scheinen und selbst französische Einflüsse nicht nachweisbar sind. Der Grund dafür ist sicher nicht die örtliche Abgelegenheit des Landes — wie begierig hat nicht das entferntere Magdeburg alles Fremde angesogen! —, sondern ein Streben nach künstlerischer Selbständigkeit, für das in Deutschland alle Voraussetzungen fehlen. Unter den Grabsteinen der Quedlinburger Äbtissinnen führt kein Weg von den älteren zu dem letzten, dem Braunschweiger Grabmal verschwisterten. Auch Goldschmidt[2]) zeigt zwischen beiden Stilen nur Differenzen auf, trotzdem es ihm auf die Entwicklungsreihe ankommen muß. Man kann getrost sagen, daß es sich bei dem künstlerischen Wollen, das in diesen Grabmälern lebt, schon um die ersten Wellen der neuen gotischen Stilbewegung handelt. Und während beim Mainzer Meister, wo der Typus zugrunde liegt, das Individuelle nur sekundären Wert hat, ist es in Sachsen das Entscheidende. Selbst das romanische Erbteil zerknitterter Falten in den Gewändern, die in Mainz gleichgültige Kostümstücke

(1) Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission III, 1909, S. 102.
(2) Adolf Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur; Berlin 1902, S. 18.

waren, wird hier ähnlich wie das spätgotische Faltengeknitter in Dürers Melancholie zu einem künstlerischen Mittel durchgearbeitet, das die Erregung bis in die letzten Winkel des Werkes trägt. Kommt nun vollends in einen künstlerisch so hochstehenden Kreis noch die ideenreiche Phantasie und die plastische Anschauungskraft des Naumburgers, so mußten Werke entstehen, die der Königin von Saba in Reims und der Heimsuchung in Chartres gleichwertig waren, ohne ihnen in irgend etwas ähnlich sein zu müssen.

Auch der französische Einfluß ist in Naumburg unbedeutend. Die À la mode-Geste, bei den Zeitgenossen in Magdeburg oft die wichtigste Neuerung gegenüber den romanischen Typen, ist hier überall nur ein Teil des Ausdrucks. Zwar findet sich auch bei der Naumburger Gerburg das Fassen des Mantelsaums, bei der Regelindis das Ziehen des Mantelbandes. Aber das sind typische Bewegungen, die damals Allgemeingut sind. Wie sehr, zeigt sich darin, daß das Halten des Mantelbandes seine literarische Parallele beim Tristan hat, wie das Sitzen mit übergeschlagenem Bein im Walter von der Vogelweide.

Diu tassel, dâ diu solten sîn,
Dâ was ein kleinez snûerelin
Von wîzen berlîn în getragen
Da hete diu schoene în geslagen
Ir dûmen von ir linken hant.

Aber Frankreich war nie das direkte Vorbild für Naumburg, wie für Bamberg oder Wetzlar. Diese typischen Motive erscheinen nie isoliert, sondern stets durch die eigene Phantasie bereichert, und in Harmonie mit der Bewegung des ganzen Körpers. Vergleicht man etwa die Gerburg mit einer im Motiv verwandten französischen Statue wie der Königin von Saba von Reims, so zeigt sich, daß der Deutsche hier der französischen Eleganz und dem graziösen Lächeln vertieftere Gefühle gegenüberstellt. Das Verhältnis ist ähnlich, wie späterhin das des Schlosses von Bruchsal zu Versailles.

Man versteht nun auch, warum es so schwer, ja eigentlich unmöglich ist, diese Stifter-Tumben durch gegenüberstellende Typenvergleichung als Wurzel der Naumburger Stifterbilder nachzuweisen. Die künstlerische Stärke des Naumburgers ist eben das Erfinden neuer Typen für neue Charaktere. Trotzdem finden sich überzeugende Gemeinsamkeiten: Das aufrecht getragene Schwert Heinrichs des Löwen kehrt beim Sizzo wieder, des Dedo und Wiprecht von Groitzsch charakteristische Schildzieraten hat Naumburg gleichfalls übernommen: auf der breiten Schildfläche, wo man das Wappen erwartet, Ranken, gelegentlich von einem Buckel ausgehend, deren bandartige Struktur noch ihren Ursprung aus breiten Eisenbändern, ähnlich dem Truhenbeschlag, erkennen läßt. Vollkommen rein haben, trotz der Übermalung, die Schilde des Wilhelm (Abb. 7), Dietmar (Abb. 6), Sizzo und Timo diese tektonische Form bewahrt, leidlich der des Eckhard, nur bei Hermann (Abb. 3) sind durch Übermalung aus den Bändern Renaissanceranken geworden. Auch hier ist das gegensätzliche Verhalten selbst schon Westthüringens bezeichnend, wo die Grabsteine des Grafen Ernst von Gleichen (1264) in Erfurt (Abb. 9), des Heinrich von Solms (nach 1258) in Altenberg bei Wetzlar (Abb. 10), und die erhaltenen Schilde in der Elisabethkirche zu Marburg schon Wappen tragen, während bei den Statuen im Magdeburger Chorhaupt der Schild des hl. Innocentius Buckel und Ranken, der des hl. Mauritius ein Adlerwappen trägt.

Da nun das Eindringen des Wappens einen Teil der französischen Stilwelle

bildet,[1]) ergibt sich hier auch ein zweiter Beweis für die künstlerische Selbständigkeit der sächsischen Stifter-Tumben und der Naumburger Stifterstatuen neben dem Beweis für ihre Stileinheit. Besonders der Wiprecht steht, vielleicht auch zeitlich, den Naumburger Stiftern nahe: die Art seiner Charakteristik weist ebenso auf sie voraus, wie die Durchformung des Gesichts, die Stirnbildung und die Haarbehandlung. Andererseits kann seine aufrecht getragene Fahne in Naumburg naturgemäß nicht vorkommen, weil der dünne Schaft als freiplastisches Motiv technisch unmöglich ist. Allein gerade das Beste, was der Naumburger der Generation von 1230 verdankt, nämlich die Freude am Erfinden stets neuer Typen und Charaktere, und der innere Reichtum dieses großen Menschenbildners, bei dem nicht ein Typus, ein Kopf, eine Haltung, selbst keine Gewandbildung der anderen gleicht, schränkt die Möglichkeit einer Typenvergleichung a priori ein. Gerade, daß sie zu keinem schlüssigen Beweis führt, daß ihn vor allem die Kraft seines persönlichen Gestaltens jener älteren sächsischen Generation verwandt erscheinen läßt, wie sie ihn zugleich von den anderen Plastikern der Zeit, die im Typus wurzeln, entfernt, ist der sicherste Beweis für seinen Ursprung aus ihr.

Faßt man all das zusammen, so scheint die Herkunft des Naumburger Meisters aus der sächsischen Grabplastik sehr wahrscheinlich. Man kann dabei selbst vom Grabmal des Ritters von Hahn im Merseburger Domkreuzgang absehen. So leicht es eine eigenhändige Arbeit des Naumburgers sein könnte, so ist doch der Kopf, für seine Kunst der Charakteristik das entscheidende Merkmal, zu sehr verstümmelt, um einen sicheren Schluß zu gestatten und die Möglichkeit eines Schulwerks ganz auszuschließen. Allein unter den Statuen des Westchores selbst befindet sich eine, die nur als Übergangsform vom Grabmal zur Säulenstatue angesehen werden kann, die des Grafen Dietmar (Abb. 6). Des Meisters fortschrittliche Tendenz wird in ihr besonders fühlbar. Die Haltung des Mannes ist so aggressiv und dabei so naturwahr, daß, wie schon erwähnt, die Meinung entstehen konnte, es sei im Naumburger Chor das Ordal dargestellt, in dem der COMES OCCISUS fiel. Allein der Energie seines Wollens ist das Können des Meisters noch nicht ganz gewachsen. Die Statue kann die Bewegung noch nicht entwickeln, weil sie mit dem Rücken so flach an den drei Pfeilerdiensten klebt, daß selbst die Schildrundung Teil der äußersten Pfeilerrundung bleibt und das Ganze eigentlich mehr Relief als Freiplastik ist. Das ist keine Übergangsform des Zeitstils, denn schon die Magdeburger Chorstatuen und die Gewändestatuen der Freiberger goldenen Pforte sind Freiplastiken; vielmehr wurzelt der Künstler selbst in einer Relieftradition, die in diesem Fall nur die Grabplastik sein kann, da nur sie große, lebenswahre Gestalten bildete. Weil also die Statue des Dietmar am Anfang der Naumburger Entwicklung steht, ist der Ausdruck des Kopfes fast im Gegensatz zum Motiv noch so unbewegt, die Durchmodellierung von Gesicht und Hand so summarisch, der Körper unter dem Gewande so wenig durchgearbeitet. Daß vollends das Schwert an seiner Stelle unmöglich Platz hat, daß der Künstler den Griff zeigt, ohne sich über den Verbleib der Klinge Rechenschaft zu geben, ist eine Unvollkommenheit, die bei einem Mann von so ausgeprägtem Wirklichkeitssinn nur in Erstlingswerken denkbar ist und späterhin auch nicht mehr vorkommt. Daß der Konradus diesem Werke noch sehr nahe steht, beweist die Derbheit der Gewandbehandlung und der Mangel an Plastik im Körper. Fortgeschrittener, aber doch noch sehr gebunden im Ausdruck ist der Timo von Küstritz.

(1) Schon bei C. Ritter von Meyer, Heraldisches ABC-Buch, München 1857, S. 47.

Dann aber beginnt ein immer bewußteres Streben nach psychischer Durchbildung der Charaktere und nach physischer des Körpers. Es genügt, das Stehen, die Gelenke, etwa die Ellbogenkrümme oder den Gesichtsausdruck des Dietrich (Abb. 2) mit dem Dietmars (Abb. 6) zu vergleichen, um den Fortschritt aller Formbildung zu erkennen. Der Künstler ist sich jetzt seiner Aufgabe klar bewußt geworden. Er fühlt den Menschen als die Einheit eines Charakters, in dessen Harmonie Körper und Kopf, Haltung und Ausdruck aufgehen müssen. Und diese Zusammenhänge werden ständig vertieft, Sizzo und Wilhelm verstärken die Energie der Bewegungen noch. Die Gestalt Wilhelms (Abb. 7) wirft sich so jäh herum, daß ein Kontrapost, sehr ähnlich dem von Michelangelos David, entsteht, und der Körper ist so durchgebildet und trotz der Umhüllung von solcher Schnellkraft in allen Gelenken, daß man die Bewegung als notwendig, als vollkommen schön empfindet. Man begreift, daß gerade dieser Mann im Kruzifixus unter dem Lettner den besten Akt des deutschen Mittelalters schaffen konnte. Das Gesicht ist vollends von einer Schönheit, die seit der Antike ohne gleichen ist.

Das sind die letzten Arbeiten der schon durch die Schildhaltung als zusammengehörig erkannten Konradusgruppe. Auch diese stilistische Untersuchung bestätigt ihre Einheitlichkeit und beweist zugleich ihr höheres Alter. Allen späteren Statuen, Gepa, Gerburg, Hermann und Regelindis (Abb. 3), Eckhard und Uta fehlt ebenso wie jede Lahmheit auch jede Gewaltsamkeit. Die Verfeinerung des Ausdrucks bis zu einem Punkt, wo nicht mehr die aggressive Kraft, sondern die Feinheit der seelischen Schwingungen den Charakter des Kunstwerks bedingt, ist das letzte Ziel des Meisters. Auf den billigen Effekt äußerlicher Mittel wird ganz verzichtet. Das tiefste Seelenerlebnis wird zur künstlerischen Aufgabe und wird mit einer programmatischen Kraft gelöst, wie sie allein die Konzentration in die Einzelgestalt besitzt. Jeder Ausdruck steht dem Meister für sein Erlebnis zur Verfügung, jede Nuance in Bewegung und Form, und jede wird so sparsam und wirksam angewandt, daß das Kunstwerk wie eine selbstverständliche Einheit dasteht. So sehr für den Chorschluß die dramatische Komposition als Gottesurteil abgelehnt werden mußte, so sehr sind jetzt die Charaktere Faktoren der Gruppenbildung. Der männlich derbe Eckhard und die schamhafte Weiblichkeit Utas, selbst im gegensätzlichen Spiel der Hände nachklingend, das Sentiment Hermanns und das leise Lächeln der Regelindis, die greisenhafte Müdigkeit der verschleierten Gepa und der musikalische Wohlklang in Gerburgs starker und edler Bewegung stehen sich wie antithetisch gegenüber. Man möchte, wie bei Dürers Aposteln, fast ein Programm seelischer Steigerungen suchen.

* * *

Es war nachgewiesen worden, daß die Konradusstatue nicht für ihren heutigen Platz bestimmt gewesen sein kann, und nun wird deutlich, was ursprünglich mit ihr beabsichtigt war. Sie gehört zu einer Gruppe von sechs, durch Schildhaltung und Stil als zusammengehörig und als die ältesten erwiesenen Statuen, die alle Pfeilerstatuen und männlich sind. Nun spricht der bekannte Brief Dietrichs II. von 1249, in dem Gaben zum Weiterbau des Domes, sicher für den Westchor, erbeten werden, von elf Stiftern, von denen sechs männlich sind, nämlich Hermann, Eckhard, Sizzo, Konrad, Wilhelm, Dietrich, und fünf weiblich, während heute acht männliche und vier weibliche Stifter im Chor stehen. Das Ergebnis der Untersuchung deckt sich also mit den Urkunden besser, als der heutige Zustand. Damit ist der Gedanke nahegelegt, daß um 1249 in Naumburg ein Plan bestand,

die sechs Pfeiler des Chorschlusses, wie in Magdeburg, mit sechs männlichen Statuen, nämlich den urkundlichen Stiftern zu besetzen. Daß die weiblichen fortfallen, darf nicht wundernehmen — man ist bei der endgültigen Aufstellung noch weit willkürlicher verfahren, indem man den Namen des Briefes sogar noch andere zufügte. Diese sechs Statuen sind die unserer älteren Gruppe. Sie sind später, wie auch in Magdeburg, mit ihren Pfeilerteilen in den neuen Plan verbaut worden, wobei der Konrad einen Teil seines Pfeilers verlor, und es brauchten dabei nur die Namen zweier von ihnen auf den Schilden umgeändert zu werden. Goldschmidts Meinung[1]), es könnte u. a. die Anbringung der Naumburger Skulpturen auf das Magdeburger Vorbild zurückgehen, erhält eine unerwartet eindringliche Bestätigung.

Wahrscheinlich ist uns sogar noch ein anderer Bestandteil des geplanten Chorbaues erhalten. In der Außenwand der Kapelle des Domfriedhofs ist ein Medaillon mit dem Brustbild Johannes des Täufers eingemauert (Abb. 8), das seit Bergners Inventar stets für ein Werk des Naumburger Meisters gehalten worden ist und zwar, nach der Stilähnlichkeit mit dem Täufer der goldenen Pforte, für eines seiner frühesten. Dieses „Medaillon" ist aber fraglos ein Schlußstein, der später an dieser ganz unpassenden Stelle verbaut wurde, was auch sonst vorgekommen ist. Da nun auch das Material[2]) durchaus das der Chorstatuen ist, ist die Möglichkeit gegeben, daß der Bau, für den dieses Jugendwerk des Plastikers ursprünglich bestimmt war, der erste Plan des Westchors gewesen ist, das einzige größere Unternehmen aus seiner Jugendzeit, von dem wir Kunde haben. Es tut dabei nichts zur Sache, daß wir den Namen des Chorheiligen nicht kennen. Man muß nach dem Gegenstand nicht unbedingt auf einen Johanneschor schließen, da der Täufer und das Agnus dei beinahe typische Schlußsteinmotive sind.

Die Statuen wurden umgesetzt und umbenannt, der Schlußstein verworfen. An Stelle des Planes, der um 1249 bestand und der ebenso auf der Tradition fußt, wie die ersten Statuen selbst, trat ein anderer, für den die Zwölfzahl der Statuen die Anregung durch die Ste. Chapelle nahelegt, nur daß die Naumburger Aufstellung bei weitem geistreicher ist. Dafür, daß Naumburg damals geistigen Verkehr mit Paris unterhielt, zeugt die 1242 erfolgte Wahl des Pariser magister artium Petrus zum Naumburger Bischof, dessen verbürgte Gelehrsamkeit schließlich doch hinter des Protektionskindes Dietrich edler Abstammung zurücktreten mußte. Wann jene Änderung der künstlerischen Absicht eintrat, läßt sich auch nicht annähernd bestimmen. Die Ablaßbriefe von 1254 und 1257 zeigen, daß die Arbeit in den sechziger Jahren in vollem Gange gewesen ist. Immerhin läßt sich von anderer Seite her eine ungefähre Datierung der zweiten Stilgruppe gewinnen.

Der Grabstein des Grafen Ernst II. von Gleichen, jetzt im südlichen Seitenschiff des Erfurter Domes (Abb. 9), setzt nämlich die beiden Naumburger Doppelgruppen voraus, deren Motive er, zwar plump und phantasielos, aber gerade deshalb sklavisch wiederholt. Die Frau zur Rechten des Grafen ist eine genaue Kopie der Regelindis (Abb. 3). Mit Ausnahme der rechten Hand ist jedes Motiv abgekürzt, aber deutlich wiederholt, beispielsweise die schärfere Krümmung und höhere Lage des mantelumhüllten rechten Oberarms gegenüber der flacheren und tieferen des linken, die Art, wie die linke Hand, erst am Gelenk sichtbar, mit zwei Fingern den andern

(1) a. a. O. S. 23.

(2) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIV. Heft, Stadt Naumburg. Halle a. S. 1905, S. 131.

Mantelsaum hinüberzieht, selbst das Lächeln im Gesicht. Bei der andern Gräfin ist das Ergreifen des Mantelbandes ein zu traditionelles Motiv, um direkt auf Regelindis zurückgeführt werden zu müssen, aber das Motiv der linken Hand, das Raffen des hier sehr ärmlichen Mantelbausches geht unzweifelhaft auf das Vorbild der Uta zurück, ebenso wie die Armhaltung des Grafen selbst genau die des Partners der Regelindis, des Hermann ist. Nun ist der Graf Ernst II. 1264 gestorben, und so lange nicht sehr zwingende Gründe vorhanden sind, wird man das Grabmal nicht wesentlich später datieren können. Allein die Neigung dazu ist vorhanden,[1]) und die Frage kompliziert sich noch dadurch, daß die Grabstatue des Grafen Heinrich von Solms im Kloster Altenberg bei Wetzlar (Abb. 10) zur Erfurter Grabplatte offensichtlich in Beziehung steht, aber in ihren Formen heterogen und in ihrer Datierung ganz schwankend ist. Was beide miteinander verknüpft, ist die Ähnlichkeit der Haltung und des halbplastischen Stiles, vielleicht auch noch das Führen des Wappens auf dem Schild, das in beiden Fällen ähnlich stilisiert ist; was beide voneinander trennt, ist die völlige Verschiedenheit der Kopftypen. Aber die Frisur des Solmer Grafen kommt häufiger im 14. Jahrhundert als im 13. vor, und Kopf und Körper sind jedenfalls nicht zur Einheit zusammengefügt, und das in einer Zeit, deren Stilschönheit gerade auf ihrer Stileinheit beruht.

Die schwankenden und seltsam gewundenen Datierungen scheinen außerdem noch durch Unterlassung der Autopsie aus einem wesentlich literarischen Stammbaum entstanden zu sein. Als erster hat der Darmstädter Galeriedirektor Fr. H. Müller[2]) dieses und andere mittelalterliche Denkmale abgebildet und beschrieben. Ohne von den Vorurteilen seiner Zeit dem Mittelalter gegenüber ganz frei zu sein (er möchte unser Werk am liebsten einem Italiener zuweisen), bringt er für diese Kunst ein überraschend feines Geschmacksempfinden mit. Er spricht das Werk, das er sehr hoch einschätzt, „der Hand eines jener feinfühlenden, kunsterfahrenen Steinmetzen des 13. Jahrhunderts" zu und weiß, daß Graf Heinrich von Solms von 1226—1258 „in Urkunden auch in den historisch wichtigen des Klosters Altenberg vorkommt". Aus'm Werth[3]), der die Abbildung übernimmt, gibt daher das Todesdatum „nach 1258", erwähnt aber „als Gegenstück und wohl zugehörig" — was nicht richtig ist — die Grabfigur einer ungenannten Verstorbenen als eine Nachahmung der Statue am Gertrudis-Grabe derselben Kirche. Nun wissen wir, daß dieses 1334 bei der feierlichen Erhebung der Reliquien geschaffen wurde, und Dehio[4]) findet zwischen diesen Angaben und dem Stilbefund an der Statue des Grafen selbst den Kompromiß: „14. Jahrhundert, der Stil mit starkem Nachklang des 13." — während Lehfeld[5]) kurz und bequem „Ende 13. bis Anfang 14. Jahrhundert" sagte. Beide machen außerdem das Jahr 1258, das doch nur terminus post ist, einfach zum Todesdatum.

Nun ist aber das direkte oder indirekte Vorbild für den Kopf des Solmser Grafen auffindbar. Haarschmuck und Haartracht, die unter einem Diadem hervorhängenden Stirnlöckchen und die in einer Doppelwelle herabfallenden und dann zusammengerollten Schläfenlocken finden sich identisch schon beim „Verführer"

(1) Dehio, Handbuch I, 2. Aufl., Berlin 1914, S. 105.

(2) Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale. Leipzig und Darmstadt 1837. II. Abt., S. 27.

(3) Aus'm Werth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bonn 1868. I. Abt., 3. Bd., S. 54, Taf. LIII.

(4) Handbuch Bd. IV, Berlin 1911, S. 8.

(5) Die Bau- und Kunstdenkmäler der Regierungsbezirke Koblenz. Düsseldorf 1886, S. 688.

der törichten Jungfrauen am Straßburger Westportale. Selbst der Gesichtsschnitt — charakteristisch vor allem die hartgeschnittene Augenform mit den scharfen Lidrändern — und das Lächeln scheint derb kopiert, mit Annäherung an eine gewisse Porträtähnlichkeit.

Die Altenberger Statue ist also ein aus östlichen und westlichen Elementen zusammengesetztes Zwittergebilde, dessen stilistische Uneinheitlichkeit nicht, wie Dehios Handbuch meint, auf ihrer zeitlichen, sondern auf ihrer räumlichen Distanz beruht. Nun liegt kein Grund mehr vor, die Statue des Grafen von Solms, der 1258 aus den Urkunden verschwindet, in denen er 32 Jahre lang erschien, der also wohl nicht mehr sehr lange gelebt haben wird, anders zu datieren, als kurz nach 1258, und die des Grafen von Gleichen kurz nach seinem Tode 1264. Diese letztere setzt aber die Naumburger Pfeilerpaare voraus, und so darf das Jahr 1270 als spätestes Datum für den Abschluß der Arbeiten im Westchor angenommen werden. Die Entwicklung des Naumburger Chormeisters, die dieser Zeitpunkt einerseits und das Jahr 1249 andrerseits einschließen, ist in sich so geschlossen, wie kühn innerhalb des Zeitstils. Dieselbe Gesinnung führt den Stil der Figuren von der Tradition der Stifter-Tumben zu den freien Charakteren der Pfeilerpaare, und die Aufstellung von der Tradition des Magdeburger Chores zur endgültigen, ganz selbständigen Schöpfung. (Fortsetzung folgt.)

# QUENTIN VARIN, NICOLAS POUSSINS ERSTER LEHRER

Von OTTO GRAUTOFF

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Wie das Verhältnis Poussins zu Varin zustande gekommen ist, wissen wir nicht. Unstreitig war es kein Wahlverhältnis, sondern der Zufall, der Varin nach Les Andelys verschlagen hatte, wurde die Ursache, daß der nach Kunst verlangende Knabe sich diesem Maler näherte. Wie über Poussins Jugendjahre und seine Beziehungen zu Varin uns die Archive fast gänzlich im Stich lassen, so auch über Quentin Varin selbst.

Über Quentin Varin hat zuerst Chennevières[1]) das vorhandene Material zusammengestellt, dann nach den archivalischen Entdeckungen des Abbé Réquin[2]) noch einmal überarbeitet. E. Denio[3]) versuchte, es in Deutschland einzuführen und Advielle[4]) hat es in jüngster Zeit noch einmal nachgeprüft und ergänzt. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts glaubte man, daß Varin aus Amiens stammte. Neuerdings ist mit ziemlicher Sicherheit festgestellt, daß Quentin Varin[5]) um das Jahr 1570 in Beauvais geboren wurde, in seiner Heimat von dem Mönch François Gaget, von dem die Kathedrale in Beauvais einige Bilder birgt, die Malerei erlernte, dann von dem Kapuzinerbruder Bonaventure aus Amiens in der Perspektive unterrichtet wurde und am 19. April 1597 bei einem Maler Pierre Duplan in Avignon als Geselle beschäftigt war. Abbé Réquin fand in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei einem Schuster in Avignon[6]) eine Leinwand, auf der eine sitzende Madonna dargestellt ist, die das Kind auf dem Schoße hält, während Johannes und Joseph es anbeten. Dieses Bild zeigt auf der Rückseite die Signatur: Varin pinxit 1600. Aus der linearen und farbigen Geschicklichkeit dieses Bildes und ebenso aus Varins Kontrakt mit Duplan kann man schließen, daß Varin damals wenigstens 25 Jahre alt, vielleicht sogar schon ein wenig älter war. Auf diese Signatur stützt sich die Datierung seiner Geburt; auf die Angaben in „le Nobiliaire de vertu“[7]) die Annahme, daß er in Beauvais geboren wurde und bei Gaget und Bonaventure den ersten Unterricht empfing. Von Avignon kehrte Varin in die Picardie zurück und ließ sich in Amiens, dem Wohnsitz seiner Mutter[8]), nieder, wo uns heute noch Arbeiten des Künstlers begegnen. Am 20. November 1607 heiratete

(1) Chennevières, Peintres provinciaux, Bd. I, p. 217—236. — Derselbe in Revue de l'art français IV. 1887. Januar, Februar. — Derselbe, Essais sur l'histoire de la peinture française, p. 80/86.

(2) Abbé Réquin, Réunion des Soc. des Beaux-Arts des dép. Avignon 1888, p. 340/3.

(3) Denio, N. Poussin, p. 4/9.

(4) Advielle, Recherches, p. 67—75.

(5) Die Schreibweise des Namens ist verschieden: Quintin Varin, Quentin Varin, Quintin Warin, Quentin Warin. Das Schriftstück in Avignon trägt die Signatur Quentin Warin; das W scheint durch Schreibungeschicklichkeit entstanden zu sein. In Andelys wird sein Name mit V geschrieben.

(6) E. Denio nennt p. 5 ein Bild im Museum zu Avignon, das nicht existiert.

(7) Simon: Suplément à l'histoire du Beauvoisis. Paris 1704 in le Nobiliaire de vertu du Beauvoisis, ou Supplément aux mémoires de maitre Antoine Loysel et Pierre Louvet, des hommes illustres de toutes sortes de professions p. 90: Quintin Varin, peintre du roi Louis XIII, avait appris à peindre de maitre François Gaget, chanoine de Beauvais, dont il y a quelques peintures dans la cathédrale, qui quitta Beauvais en 1610. Varin est le premier des Français qui a su peindre la perspective, et le frère Bonaventure d'Amiens, capucin, lui en avait donné l'ouverture. — Piganiol, Description historique de Paris et de ses environs Paris II. Ausgabe 1742.

(8) Henri Stein, Revue de l'art Français 1889, p. 129.

er Antoinette Maréssal aus dieser Stadt. Das junge Paar ließ sich nahe am Dom in der Rue Basse Notre Dame nieder und hatte vier Kinder, die 1609, 1611, 1613 und 1615 in Saint Firmin en Castillon getauft wurden. Die Taufregister beweisen, daß Varins Familie in diesen Jahren in Amiens wohnte. Er selbst ging während dieser Zeit mehrfach auf die Wanderschaft. Quentin soll einen leichten, abenteuerlichen und tollkühnen Charakter gehabt haben. Amiens war eine kleine Stadt und bot für Maler gewiß nur geringe Betätigungsmöglichkeiten; es ist daher ganz natürlich, daß Varin in den umliegenden Provinzen Arbeit suchte und fand, zumal er in den Nachbarorten Bekannte und Verwandte gehabt haben soll. Zu diesen Beziehungen zählte nach einigen Biographen auch Jean Poussin in Les Andelys. Advielle hat diese Mutmaßung zu erhärten versucht, indem er ein Schriftstück[1]) aus dem Jahre 1503 ausgrub, auf dem ein Jean Varin und ein Gillot Le Tellier sich als Zeugen unterzeichnet haben, ohne aber klarzustellen, ob dieser Varin mit Quentin Varin und dieser Letellier mit G. Le Tellier, dem Gatten von Poussins Stiefschwestern, verwandt waren. Aber wie dem auch sei: Jedenfalls befand sich Quentin Varin 1612[2]) in Les Andelys, wofür drei bezeichnete Bilder in Notre Dame als Beweis dienen:

1. Im nördlichen Querschiff links von der Türe: das Martyrium des hl. Clarus. Der Heilige kniet en face, mit über der Brust gekreuzten Händen, in der Bildmitte. Von links eilt ein junger Ritter in voller Rüstung herbei und hält ein Pferd am Zaum. Rechts hinter dem Märtyrer steht ein Knecht, der im Begriff ist, dem Heiligen das Haupt abzuschlagen. Seitlich hinter ihm hält ein Kriegsherr im Burnus hoch zu Roß mit gezogenem Schwert. In der Mitte über den Heiligen hinweg ist der Durchblick frei auf eine felsige Landschaft. In den Bildecken sind in vier Medaillons Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt:
   a) links oben: Der hl. Clarus steigt in Britannien an Land und heilt vor dem Kloster in Maudun einen Blinden,
   b) rechts oben: Heilung eines Besessenen,
   c) links unten: Erweckung eines Kindes zum Leben,
   d) rechts unten: Der Heilige weist entrüstet die Vorschläge einer Kurtisane zurück.

Alle Dargestellten tragen normannische Kostüme. Eine Inschrift in der Mitte unter der Darstellung lautet: „Sancte Clare, ora pro nobis", eine zweite oberhalb derselben: „Sicut iste sanctus dilexit Deus. Quintin Varin, inven. et pinx."

2. In der Kapelle der Confrérie de la Charité hängt das Gegenstück zu diesem Bilde: das Martyrium des hl. Vinzenz. Der spanische Diakonus liegt auf einem Rost. Vier Henkersknechte martern ihn in Gegenwart des Prokonsuls Dacienus, der zu Pferde dargestellt ist. In der hügeligen Landschaft des Hintergrundes greift ein Rabe zwei Löwen an, die den Leichnam des Märtyrers zerfleischen. Auch hier sind in den Ecken Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben des Heiligen eingefügt:
   a) links oben erscheint Vinzenz mit dem Bischof Valerius vor Dacienus,
   b) rechts oben ist er an einen Pfosten gebunden und wird mit Ruten gepeitscht,
   c) links unten zerreißt man ihm die Glieder,
   d) rechts unten trösten ihn zwei Engel im Gefängnis.

(1) Advielle, p. 83. „7. mai 1503. Acte de vente lu à l'issue de la Messe paroissiale de Notre Dame d'Andely, ou figurent comme témoins: Jehan Varin, Gillot Le Tellier, et autres." Der Name Varin war in der Normandie nicht selten.

(2) Da Félibien schreibt, daß Poussin mit 18 Jahren, also im Jahre 1612, nach Paris ging, er aber doch sicher einige Zeit in Les Andelys den Unterricht Varins genoß, Varin andrerseits zwischen Januar und Juli 1612 kaum drei oder vier Bilder fertig malte, kann man annehmen, daß Varin schon im Jahre 1611 nach Les Andelys kam.

In der unteren Bildmitte befindet sich die Signatur: „Quentin Varin invenieb. et pingeb. 1612."

3. In der dritten Kapelle des südlichen Seitenschiffes hängt eine Himmelfahrt Mariä. Die Jungfrau en face in ganzer Figur schwebt in der Bildmitte gen Himmel. Unter ihr sitzen an jeder Seite drei Engel, von denen die inneren unter den Füßen der Jungfrau eine Tafel halten, auf die der Anfang des kirchlichen Ostergesanges mit den Noten gesetzt ist: „Regina coeli letare. Alleluia. Quintinus Varinus inven. et pingeb. Mens. Jul. 1612." Die vier äußeren Engel, sowie die Engelpaare, die in halber Bildhöhe zur Seite der Jungfrau schweben, spielen verschiedene Instrumente. Zu beiden Seiten in der Höhe ihres Hauptes schwebt in scheuer Ehrfurcht je ein Engel herbei; über ihrem Haupt Durchblick in den Himmel mit der Dreieinigkeit.

Als viertes, nicht signiertes Bild wird ihm noch ein Bild in Notre Dame zugeschrieben, das auf Holz gemalt ist und Moses darstellt, wie er vom Berge Sinai heruntersteigt. Die beiden Gesetzestafeln, auf denen die Gebote in französischer Sprache geschrieben sind, füllen zwei Drittel des Bildes aus; darüber erscheint das weißbärtige Haupt des Moses. Im Hintergrund eine felsige Landschaft: rechts tanzen die Kinder Israel um das goldene Kalb. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch dieses Bild von Varin gemalt wurde.

Trotz des großen Formates seiner Bilder spricht sich in der Detailbehandlung der Arbeiten von Amiens und der beiden Martyriendarstellungen in der Kirche zu Les Andelys Kleinlichkeit aus. Die Idee der Medaillon-Einfügungen in die Winkel großer Gemälde ist ein Rest mittelalterlicher Überlieferung, der in die neue zeichnerische und malerische Einheit des Bildganzen nicht hineinpaßt. Sollte auch der Moses in Les Andelys von Varin sein, so müßte er den zuerst gemalt haben; denn hier herrscht der epische, kirchendogmatisch-lehrhafte Charakter des Mittelalters noch besonders stark vor. In den Martyrienbildern ist der Raum noch nicht subjektiv erfaßt, die Licht- und Schattenbehandlung kleinlich. Himmel und Landschaft weisen auf niederländische Rezepte hin. Der im Hintergrund schreitende, seinen Kopf in der Hand tragende Heilige auf dem Martyrium des hl. Clarus scheint unmittelbar einem altniederländischen Bild entnommen zu sein. Die Vordergrundsgruppe desselben Bildes dagegen ist in Gewandung, Proportionen, Gefühlsausdruck teils italienischen Eklektikern, teils italienisierenden Vlamen nachgebildet. Die Farben weisen auf schlechte italienische Vorbilder. Die Jungfrau auf der Himmelfahrt in Les Andelys hat einen niederländischen Typus; die Engel auf dem gleichen Bilde sind ohne italienische Vorbilder nicht denkbar. Die edlen, gemessenen Gebärden aller dieser Gestalten, die feine Gliederung der Engelkörper, die sanfte Grazie ihrer Bewegungen, die stille Zartheit ihres Ausdrucks, die ekstatisch verhaltene Ehrfurcht der beiden oberen, zu Häupten der Maria, sind wohl Varins Eigenstes; sie tragen in ganz leisen Andeutungen etwas von der Gemessenheit und der kühlen Süße in sich, die spezifisch französisch sind.

Im Jahre 1614 konnte Chennevières Varin in Abbéville nachweisen. 1616 tauchte er in Paris auf. Er soll anfangs im tiefsten Elend gelebt haben und während dieser Zeit bei dem Kirchenvorsteher von St. Jacques de la boucherie in der rue de la verrerie auf dem Speicher gewohnt haben. Sein Gastgeber bestellte bei ihm ein Bild des hl. Carolus Borromäus, das sich heute in St. Etienne du Mont befindet, aber erst im Jahre 1627 datiert wurde und folgende Signatur trägt: „Quintinus Varinus regius pictor Santo Carlo Borromaeo, sospitatori suo, vovit: Joannes Maresallus rite, quod ille voverat exsolvit." Es ist ein Kircheninterieur dargestellt, das im Hintergrund offen, lichtblauen Himmel durchschauen läßt. Der Heilige im Ornat

eines Kardinals steht am unteren Bildrand, fast in Lebensgröße, en face, leicht gebeugt, — zwischen seinen Knien die Tafel mit der Inschrift — und reicht einem liegenden Kinde Geldstücke. Mehrere Arme drängen sich an ihn heran. Eine Gruppe von vier Frauen steht im Hintergrund.

Noch bevor Varin dieses Bild fertig stellte, war die Königinmutter bereits auf ihn aufmerksam geworden, verschaffte ihm 1617 eine Pension aus der königlichen Schatulle und berief ihn zu bedeutenden Arbeiten im Luxembourg.[1]) Im folgenden Jahre kompromittierte er sich durch ein Abenteuer, so daß er sich längere Zeit versteckt halten mußte.[2]) Das schadete ihm insofern bedeutend, als gerade in dieser Zeit Maria de Medicis größere Pläne auszuführen hatte, die wahrscheinlich Varin zugefallen wären. 1620 wurde statt seiner Rubens berufen. Wir begegnen Varin erst wieder im Jahre 1623, als er zum „peintre du Roi" ernannt wurde und in der rue St. Antoine ganz in der Nähe seines Schwagers Jean Maressal, der wie er Peintre du Roi war, ein Haus erwarb. Er malte darauf für den König ein Bild für den Hochaltar der Schloßkapelle in Fontainebleau und für die Königin Anna die Darstellung im Tempel, die heute in einer Nebenkapelle der Kirche St. Germain-des-Prés hängt. Auf diesem Bilde, das $5^1/_2$ Meter hoch und 3 Meter breit ist, sehen wir eine hohe Halle mit getäfeltem Fußcoden. In der Mitte steht die blonde Jungfrau mit aufgelöstem Haar und reicht das Kind Simon dar, der einen kostbaren, pelzbesetzten Mantel trägt. Hinter Maria steht Joseph mit den Tauben. In der linken Ecke unten sitzt eine Mutter mit zwei Kindern. Im Hintergrunde führen sechs Stufen zu einem Raum, in dem ein Priester sitzt. An dieses Werk schließt sich der hl. Borromäus vom Jahre 1627 an. Vielleicht im gleichen Jahre, jedenfalls vor 1629 muß, wie aus einem Dokument hervorgeht, das R. R. Boulanger im Jahre 1885[3]) auffand, Quentin Varin gestorben sein. Die weitläufige Inschrift dieses Bildes und die Tatsache, daß Varin um 1627 gestorben sein muß, verleitet zu der Annahme, daß „Joannes Maresallus" das von seinem Schwager dem Karl Borromäus gelobte Bild vollendet habe, nach dem Varin es nicht mehr vermocht hatte.

Der Aufenthalt in Paris hatte Varin tiefer unter den Einfluß der italienischen Dekorateure gedrückt, die in Fontainebleau arbeiteten. Die Formate seiner Bilder waren ohne innere Berechtigung ins Ungeheure gewachsen. Er hatte alle mittelalterlichen Erinnerungen überwunden, ohne aber seinen Bildern eine strenge, klare, innerlich begründete Architektonik zu geben. Hier sehen wir am deutlichsten die Grenzen seiner Begabung, die das neue Wollen nicht von innen heraus miterlebte und mitschuf, sondern äußerlich mitmachte. Im Schnittpunkt zweier Zeiten geboren, erwies er sich, sobald er der Überlieferung seiner Vorväter die Treue

(1) Le Nobiliaire de vertu p. 117—119. — Chennevières, Peintres provinciaux p. 226/7.

(2) Er war intim befreundet mit einem Dichter Durant, der unter dem Titel „La Ripozographie" eine Satire gegen den König, dessen Pensionär er war, verfaßt hatte. Durant wurde am 16. Juli 1618 mit seinen italienischen Übersetzern, zwei Brüdern aus Florenz, auf der Place de Grève hingerichtet. Siehe Pierre Britel, Histoire mémorable de ce qui s'est passé tant en France que aux pais estrangers, depuis la mort Henri IV. Rouen 1619. Dieses Schicksal seines Freundes versetzte Varin in so große Furcht, daß er sich scheinbar jahrelang versteckte.

(3) J. R. Boulanger veröffentlichte über „Varin et sa fille, peintres picards" 1885 in den „Mémoires de la société des antiquaires de Picardie, III. Serie, T. VIII, p. 103—141, folgende Mitteilung auf Grund archivalischer Forschungen: „Lorsque Madeleine, sa fille, entra en religion aux Ursulines d'Amiens, le 16 mars 1629, un acte fut passé chez M. Bazin, où elle se déclara ‚fille du deffunct Quentin Warin', peintre ordinaire du roi, et de Antoinette Maressal, démeurant à Paris, rue Saint-Antoine, parroisse Saint-Paul."

gekündigt hatte, als gedankenloser Mitläufer. Da er die Gesetze der Optik und der Luftperspektive nicht beherrschte, gestaltete er unlogische Innenräume, in die seine Figuren nicht hineinpassen. Die objektive Räumlichkeit seiner früheren Bilder vergrößerte er grob und beachtete dabei nicht die einheitliche Orientierung seiner Bildpläne von einem Blickpunkt aus. Das barocke Prinzip der Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten wandte er verständnislos nur auf das Format seiner Bilder und die unsinnige Höhe seiner Architekturen an; zuweilen zog er auch die Proportionen seiner Gestalten im Anschluß an die Fontainebleauer in die Länge. Keine seiner Darstellungen dieser Zeit ist durch ein geistiges oder malerisches Zentrum gehalten. Jedes seiner Bilder läßt sich beliebig verkleinern oder vergrößern. Die Farben sind Zufallsflecken, die bald hell aufleuchten, bald gedämpft abflauen. Seine Manier, im Fleischton einzelner Gestalten farbig verschiedene Schatten zu verwenden, übernahm er ebenfalls von den Fontainebleauern. Die Bewegungen wurden absichtlicher, gezwungener, wie das hastige Hinzutreten des Simon auf der Darstellung im Tempel in St. Germain-des-Près und die kontrapostische Bewegung in dem Kind vor der Mutter auf dem hl. Borromäus in St. Etienne du Mont. Da also Varins Darstellungsstil vor seiner Reise nach Paris in den Kirchenbildern in Les Andelys am einheitlichsten und geschlossensten erscheint, so versteht man, daß er damals Poussin sein Bestes geben konnte. Er vermochte ihn neben der Einführung in die Maltechnik anzuleiten, innerhalb der Methode farbigen Gleichgewichts edle Gebärden und ein konventionelles Schönheitsideal in Erscheinung zu bringen. Das war immerhin etwas, für einen Anfänger so viel, daß Poussin bis in sein spätes Alter Quentin Varin unvergeßliche Dankbarkeit bewahrt hat, obwohl Poussins Werke, soweit sie auf uns gekommen sind, keine Erinnerung an Varins Gemälde erkennen lassen.

# ZUR UNTERSUCHUNG VON SHAKESPEARES TOTENMASKE / / EIN WORT ÜBER DIE METHODE

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von PAUL WISLICENUS

Wer sieben Jahre ausschließlich an die Erforschung einer wichtigen historischen Materie gewendet hat, wird eine kritische Erörterung über seine Arbeiten mit um so größerer Genugtuung begrüßen, je schwieriger die Arbeit war und je seltener eine solche Kritik ihr bisher zuteil geworden ist. Wird eine solche aber durch den Vizepräsidenten der deutschen Shakespeare-Gesellschaft an der Arbeit eines Mitgliedes der Gesellschaft geübt, das vor Zeiten an der Tätigkeit der Generation eines Ulrici, Thümmel, Elze, Delius, Leo usw. beteiligt war[1]), so wird dieses mit um so größerem Interesse auf die kritische Kundgebung eingehen, in der Erwartung, etwas Gediegenes zu finden und die von allen Seiten anerkannten Bemühungen des Autors um die Feststellung des historisch echten Gesichtes des großen Dichters unterstützt zu sehen, und zwar um so mehr, je weniger vor dem Erscheinen der betreffenden Untersuchungen die wichtige Frage wissenschaftlich gefördert wurde, indem sie, trotz wertvoller Ansätze 1874 und 75, seit 1849, der Entdeckung der Maske, nicht vom Flecke gekommen, sondern vielmehr gänzlich wieder eingeschlafen war. Wenn ich indessen zu Försters im L. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs S. 212 ff. enthaltener Besprechung meines Buches „Nachweise zu Shakespeares Totenmaske — die Echtheit der Maske“[2]) das Wort ergreife, so geschieht es, weil bei der Besprechung leider eine umfangreiche Unbekanntschaft mit der anzuwendenden Methode sich herausgestellt hat, so daß auch bei den nachfolgenden Forschern eine Verwirrung der Angelegenheit befürchtet werden kann, die wiederum eine neue Einschläferung der Frage herbeiführen könnte. Diese ist nämlich nicht, wie Förster meint, eine kunsthistorische, denn wir haben es hier nicht mit einem Kunstwerk, sondern mit einem historisch wichtigen Werke der Natur zu tun, und sie gehört also vor das Forum des Porträthistorikers; leider aber hat der Name des Mannes, um dessen Maske es sich handelt, die Shakespeare-Gesellschaft zu dem Versuche veranlaßt, Stellung zu diesen Forschungen zu nehmen — obwohl sie selbst porträthistorischen Arbeiten durchaus fernsteht —, und wenn ich bisher in Erwartung kompetenter Urteile die ausdrückliche Darlegung der Methode, die ich bei der Untersuchung anwandte, nicht für nötig gehalten habe, so muß ich nunmehr jedenfalls die Sache nachholen, denn auch der in historischen Forschungen nicht geübte Leser ist berechtigt, sie wenigstens soweit kennen zu lernen, daß er über den Wert der Ergebnisse, so viel angängig, immerhin ein selbständiges und sachgemäßes Urteil gewinnen kann.

Da tritt uns vor allem die Tatsache entgegen, daß Förster bei dem Versuche, mein Buch zu beurteilen, den Grundfehler macht, dem sogenannten „Stammbaum“ der Maske, d. h. der Geschichte ihrer Herkunft, maßgebenden Wert beizumessen und seine Betrachtungen somit auf einen völlig unfruchtbaren Boden zu stellen. Auf S. 215 f. seiner Besprechung sagt er nämlich, wenn die Maske nicht aus der Kesselstattischen Sammlung stamme, so entfalle „damit leider auch die stärkste Stütze“ für meine „Echtheitshypothese“. Nun hat er aber doch selbst aus

(1) Siehe Bd. XIV S. 87 ff. des „Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft“: Zwei neu entdeckte Shakespeare-Quellen.

(2) Jena, Diederichs 1913.

meinem Buche ersehen, daß die Maske erst im Jahre 1849, und zwar in Mainz, aufgefunden worden ist, und daß Graf Kesselstatt, in dessen Besitz sie vordem war, sie wahrscheinlich bald nach 1793 aus England herübergebracht hat, daß aber weiter hinauf der Stammbaum nicht verfolgt werden kann, sondern daß er bei 1793, rückwärts gerechnet, vollkommen endet — er weiß also, daß die Maske einen für die Forschung wertvollen Stammbaum nicht hat — und doch soll dieser Stammbaum eine meiner wertvollsten Stützen sein, oder vielmehr geradezu die wertvollste. Wie soll man einen solchen Widerspruch verstehen? Wir fragen deshalb, wie Förster zu diesem die ganze Untersuchung verwirrenden Grundirrtum kommt. Es ist die Unbekanntschaft mit der hier allein maßgebenden historischen Sachenforschung, die ihn verleitet, der Untersuchung der verbalen Stammbaumfrage einen Wert beizumessen, den auch Brandl im XLVII. Bande des Jahrbuchs S. 156 ff. leider in recht wenig glücklicher Weise zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Konjektur gemacht hat, obwohl meine Bücher über die Totenmaske nirgends eine Veranlassung zu einer derartigen Auffassung bieten, da ich von Anfang an auf den Vergleich der Maske mit Shakespeares Grabmal in der Kirche zu Stratford am Avon den entscheidenden Wert gelegt habe, mich durchaus auf den Boden der porträthistorischen Methode stellend, die eben hier allein angewendet werden kann, und der ein Stammbaums-Nachweis immer nur ein Hilfsmittel sein darf für den Fall, daß die sachlichen Nachweise vor allen Dingen stimmen. Bereits 1911 im XLVIII. Bande des Jahrbuchs, S. 117 ff., sowie in meinen „Nachweisen", S. 11 ff., habe ich dies dargelegt, ohne Brandls Widerspruch zu erfahren. Hätte zum Beispiel Brugsch in dem Sarkophage eines Weibes nicht die Mumie eines genialen Feldherrn und Herrschers gefunden, so würden alle verbalen Überlieferungen nicht ausgereicht haben, um die Tatsache festzustellen, daß dies keine geringere Leiche ist, als diejenige Ramses des Großen. Und in dieser Angelegenheit ist noch der „Stammbaum" auf das klarste überliefert und gewahrt — bei Shakespeare aber fehlt von 1793 an aufwärts jeder Stammbaum, nur die große Übereinstimmung des sogen. Chandos-Porträts und der kleinen Skizze von Shakespeares Grabdenkmal in Dugdales „Warwickshire" konnte ich dafür heranziehen, um auch in das Dunkel der Zeit von 1616 bis 1793 ein wenig Licht zu bringen.

Also die Idee, daß die Herkunft der Maske aus der Kesselstattischen Sammlung „die stärkste Stütze" für meine „Echtheitshypothese" sei, schwebt völlig in der Luft, sie entstammt Försters Gewohnheit, den verbalen Forschungsfragen, wie derjenigen nach dem Stammbaum, den Vorzug vor jenen anderen zu geben, die in der Sachenuntersuchung den entscheidenden Boden für porträthistorische Arbeiten erblicken. Mit letzteren ist es aber auch in seiner Besprechung meines Buches leider nicht zum Besten bestellt. Vor allem vertritt er die Meinung, die man auch bei anderen nicht Kompetenten gelegentlich hat finden können[1]), die Maske könne ein Fabrikat sein, hergestellt nach den Maßen der Grabesbüste zu Stratford am Avon. Dabei übersieht er indessen bereits das doch reichlich schwerwiegende Urteil Wilhelm Bodes auf S. 31 meiner „Dokumente zu Shakespeares Totenmaske"[2]), lautend: „Der Kenner kann nicht zweifeln, daß die Maske alt ist und aus Shakespeares Zeit stammt". Daß Bode mit „die Maske" nicht ein Fabrikat meint, ist wol auf der Hand liegend, und daß auch der ebenfalls in Ikonographie erfahrene Hans Thoma in meinem ersten Buche „Shakespeares Totenmaske" S. 39 f.[3]) die Maske für eine

(1) Siehe Germ.-Rom. Monatshefte 1914, Heft 6, S. 95 ff.

(2) Jena, Diederichs, 1912. Zitiert in den „Nachweisen" S. 19 Mitte.

(3) Jena, Diederichs, 1911.

echte Totenmaske erklärt, ist doch ebenfalls nicht zu übersehen. Mündlich sagte mir Bode beim bloßen Anblick meiner Mezzotintogravüren in dem letztgenannten Buche wörtlich: „Der Kenner kann schwören, daß die Maske echt ist", und er begutachtete ihren geistigen Gehalt dahin: sie trüge die unverkennbaren Züge eines Mannes der Spätrenaissance, und zwar wol der englischen. Auf jeden Fall zeigt sich darin die Bestimmtheit des physiognomischen Eindrucks, den die Maske auf ihn gemacht hat. Kenner von Totenmasken aber, die schon oft solche von Leichen abgenommen und Büsten danach gearbeitet haben, quittieren die Idee, sie könne ein Fabrikat sein, gelegentlich mit sehr energischer Ablehnung. Also mit diesem Grundeinwande ist es längst vorbei.

Hören wir auch einen Vertreter der historischen Porträtkunde, Professor Dr. Wilhelm Waetzoldt in Halle a. d. Saale; er ist für die Beurteilung einer Totenmaske noch kompetenter als ein allgemeiner Kunsthistoriker, weil eine solche Maske eben kein Werk der Kunst, sondern ein Abguß von einem solchen der Natur ist. Wie Waetzoldt über meine „Nachweise" denkt, mag man daraus ersehen, daß er mir nach Kenntnisnahme der „Nachweise" ganz spontan seine Notizen zu einer Untersuchung über die Echtheit von „Macchiavellis" Totenmaske schickte mit dem Wunsche, ich möchte diese Untersuchung an seiner Stelle machen. Eine kompetentere Anerkennung meines Buches wird man also wol schwerlich finden können. Dazu kommt das Urteil des Direktors der Heidelberger Anatomie, Professor Dr. Braus, der sich von der Richtigkeit meiner Ausführungen durchaus überzeugt erklärte. Er hatte das Buch eben sachverständig und im Zusammenhange aufmerksam gelesen, und wie ihm ist es noch vielen ergangen. Brandl und Förster nehmen in der Hinsicht eine Ausnahmestellung ein. Sie sind in dieser Art von Forschungen eben nicht zu Hause — wir werden sehen, daß es ihnen an gewissen Grundvorstellungen dazu fehlt. Das hat dann Försters Besprechung meines Buches leider dermaßen beeinträchtigt, daß man den Eindruck gewinnt, als hätte er nur in ihm herumgeblättert; in dem Buche stehen Dinge gar nicht, die er herausgelesen hat, andere stehen ganz anders darin, und sehr vieles ist ausführlich darin wiedergegeben, was er ausgesprochenermaßen sogar darin vermißt.

Ich will die Sachen hier in kurzem schildern.

Förster denkt sich die Entstehung der Maske problematisch etwa folgendermaßen: Bekanntlich hatte beim Antiquar Jourdan in Mainz der Maler Becker das Bildchen eines lorbeerbekränzten Mannes auf dem Totenbett gekauft, welches zwar auf dem Rande den Namen „Shakespeare" trug, aber nicht von 1616, sondern von 1637 datiert war. Er sprach nun die Vermutung aus, das Bildchen, dessen Datum also zu Shakespeare nicht paßt, sei nach einem älteren Bilde oder denn nach einem Gipsguß oder einer Statue kopiert. Da sagte man ihm, ein solcher Gipsguß sei in der Sammlung des Grafen Kesselstatt gewesen. Nun suchte er zwei Jahre lang danach. Da habe nun, meint Förster, möglicherweise ein „pfiffiger Antiquitätenhändler" den Einfall gehabt, nach den Maßen des Stratforder Grabdenkmals diese unsere Totenmaske fabrizieren zu lassen. Wollte man das ins Auge fassen, so müßte man doch auch fragen, warum Maske und Büste im Gesichtsausdruck einander so vollkommen widersprechen. Auch waren die Abmessungen der Büste bis zu Pages Untersuchung derselben 1874 wol schwerlich schon bekannt, wir wissen wenigstens nichts davon, und besonders gar in Deutschland; der Antiquitätenhändler hätte sie sich also extra aus England kommen lassen müssen — dann aber fragt man sich vergebens: Weshalb besorgte er sich vor allem nicht ein Bild? Etwa des Büstenkopfes, wie sie den Ausgaben von Shakespeares Werken bei-

gegeben sind. (Siehe hierüber meine „Nachweise“ S. 46 und Taf. IX und X.) Mit diesen Bildern aber hat die Maske nicht das Mindeste zu schaffen. Weder gleicht sie ihnen in den Formen, noch auch im Gesichtsausdruck und Charakter — die Idee Försters leidet an sich an einer außerordentlich großen Unwahrscheinlichkeit. Auch war Becker nicht, wie Förster ohne weiteres annimmt, ein „bekannter Antiquitätensammler“, und noch weniger ein „gut zahlender“, sondern ein armer Maler, der das Bildchen nur aus Interesse für den darunter stehenden Namen „Shakespeare“ erwarb. Will man ein Fabrikat sehen, das in der Tat nach der Grabesbüste gefertigt worden ist, so nehme man die „Illustrated London News“ vom 17. Juli 1911 S. 951, wo als „echtes“(!) Erzeugnis ein solches abgebildet ist, in dem sogar ein Büschel(!) Haare steckt, während in unserer Maske nur 36 einzelne, meist glatt abgerissene, über Augenbrauen, Wimpern und Bart verteilt sich finden. Dieses Fabrikat macht neben unserer Maske einen geradezu lächerlichen Eindruck. Alle Fehler der Büste sind darin festgehalten: der geistlose Ausdruck und kuriose Schnurrbart, die verkürzte Nase bei unnatürlicher Länge der Oberlippe und die weggemeißelten Backenknochen nebst den verkleinerten Augen — genug, der ganze „Götzenkopf“, wie ich in den „Nachweisen“ S. 63 und 84 dargelegt habe. Was für ein Künstler mußte auch dieser „Fabrikant“ gewesen sein! Aus einem Götzenkopf das geistvollste, genialste Gesicht der Erde herzustellen! Aber freilich, Förster bekennt ja, daß er selbst ein „ikonographisch geschulter Kunstfreund“ nicht ist[1]), und so mag man denn seine Vertauschung des Genies mit dem Weinhändlergesicht der Grabesbüste am Ende begreiflich finden. Doch hat Förster auch einige rein mechanische Tatsachen dabei nicht berücksichtigt, obwohl er sie selbst S. 214 seiner Besprechung ausdrücklich erwähnt: Die Nase der Büste ist erheblich kürzer als die der Maske, während die Lage der Augen und der Brauen, des Mundes, der Kinnladen und Stirnkonturen bei beiden genau übereinstimmen. Auch fehlen, wie gesagt, bei der Büste die Ausladungen der Backenknochen, und infolgedessen liegen die inneren Augenwinkel zwar richtig, aber die äußeren sind nach innen gerückt, wodurch die Augen zu klein geworden sind. Wie will nun Förster diese Abweichungen der Maske von den Maßen der Grabesbüste erklären? Die starke Verschiedenheit der Profile (vgl. Taf. XIX meiner „Nachweise“) kommt noch hinzu. Warum ist der etwaige Fälscher von diesen Maßen der Grabesbüste abgewichen? Meine in den „Nachweisen“[2]) dargelegte Erklärung dieser Erscheinung ist die folgende: Da die älteste Abbildung der Büste (in Dugdales „Warwickshire“ 1656) einen der Totenmaske entsprechenden, von der Büste aber, wie sie heute ist, stark abweichenden Kopf zeigt, da ferner der Kopf nach der Mitteilung des Canon Melville in Stratford nur lose auf den Schultern sitzt, da die Büste 1748 restauriert worden ist, wobei auch bildhauerische Ausbesserungen vorgenommen wurden, und da endlich der für diese Restaurierung gezahlte Preis von $12^1/_2$ Pfund für eine bloße Neubemalung des Denkmals viel zu hoch erscheint, so ist die Annahme gerechtfertigt, daß der Kopf, wol durch Puritanerhände, heruntergeschlagen war, und daß man bei der Reparatur das verstümmelte Profil und die verletzten Backenknochen durch Abmeißelungen wieder herzustellen versuchte. Ein späterer Besitzer von Shakespeares Haus New Place in Stratford hat den vom Dichter gepflanzten Maulbeerbaum im Garten abhauen und dann das Haus selbst niederreißen lassen aus Ärger über die dem Dichter gezollte Verehrung. Shakespeares eigener Schwiegersohn war übrigens Puritaner. Meine Erklärung aber hat Förster nicht zu widerlegen

(1) „Jahrbuch“, S. 213.
(2) S. 88 ff.

versucht, sondern er hat ohne jede Begründung die Sache als sehr zweifelhaft bezeichnet. Er hätte dies nicht getan, wenn er, gleich den kompetenten Fachmännern, die Methode der Untersuchung erkannt und gesehen hätte, daß hier alles von dem in den „Nachweisen" wiederholt als solcher betonten Grundnachweis abhängt, daß die Maße der Büste von denjenigen eben dieser Maske abgenommen worden sein müssen, und daß alles übrige einzig und allein von diesem Nachweise abhängig ist. Auch die Frage der Abweichung einiger Maße hat sich nach diesem zu richten und bildet weiter nichts dazu, als eine erklärende Ergänzung.

Gerade über den Grundnachweis aber geht Förster mit nur wenig kurzen Worten hinweg. Es ist dieser: Von zwölf ihrer maßgebenden Gesichtsmaße hat die Büste zehn millimetergenau mit der Maske gemein, während nur zwei (Nasenlänge und Backenknochen nebst äußeren Augenwinkeln) infolge der erwähnten Verletzungen voneinander abweichen. Das sind die Tatsachen, die bei fachmännischer Prüfung bezüglich der Formen beider Köpfe festgestellt worden sind, und sie sprechen das entscheidende Wort bei der ganzen Untersuchung. Aus dem angesehenen Werke „Crania Helvetica" von His und Rütimeyer, Basel und Genf 1864, habe ich den Nachweis geführt, daß von 1396 Schädelpaaren nur 5 sind, die 35 bis 36 % kraniologischer Abmessungen miteinander gemein haben, 12 mit 29 bis 30 %, 62 mit 23 bis 24 % usw., da aber Grabesbüste und Totenmaske 83 bis 84 % millimetergenau miteinander übereinstimmender Maße haben, das heißt also nahezu 50 % mehr als die einander am nächsten stehenden Schädelpaare innerhalb des gleichen Typus der Tabellen, so dürfen diese Übereinstimmungen nach dem Gesetz der Variabilität der Individuen innerhalb der Arten nicht als zufällige Gleichheiten aufgefaßt werden, und diese fast vollkommene Übereinstimmung der Maße bei Grabesbüste und Totenmaske muß eine Ursache haben, die sich nur aus der Benutzung eben dieser Maske bei Herstellung der Grabesbüste erklären läßt. Das haben mir nicht nur Bildhauer, sondern auch Naturwissenschaftler als richtig bestätigt. Die Maße der Maske und der Büste sind in Stratford von dem Darmstädter Bildhauer Robert Cauer, der in der Abnahme von Totenmasken reiche Erfahrung besitzt, in meinem Beisein auf das Gewissenhafteste vermessen worden („Nachweise", S. 74 ff.). Förster aber (Jahrbuch L, S. 214) nennt His und Rütimeyers Buch statt „Crania Helvetica" „Lehrbuch der Schädellehre", sagt, daß nach meiner Angabe nicht von 12, sondern von 15 Maßen 10 identisch seien, spricht statt von den erwähnten 1396 Schädelpaaren, die ich nach den Messungen des Buches zusammengestellt habe, nur von 76 Schädelmessungen, und sagt, es seien für die Tabellen von His und Rütimeyer „wahrscheinlich möglichst verschiedene Schädel ausgewählt", obwohl in den „Nachweisen", S. 58, Fußnote 3, ausdrücklich darauf hingewiesen ist, daß die Verfasser die Schädel nach ihren Maßen in verschiedene Typen abgeteilt und innerhalb der Typen somit möglichst ähnliche Schädel miteinander zusammengestellt haben, und daß meine Rechnungen sich nicht auf den Vergleich der Typen untereinander beziehen, sondern innerhalb dieser genannten Typen bewegen, so daß also das gerade Gegenteil von Försters Voraussetzung zutrifft: nicht möglichst verschiedene, sondern möglichst ähnliche Schädel sind miteinander verglichen.

Der Mängel der erwähnten Besprechung meines Buches aber sind noch mehr. Angesichts dieser Tatsachen entfällt auch alles, was Förster gegen die Echtheit der auf meiner Tafel XX photographisch wiedergegebenen Jahreszahl ausspricht. Sie lautet: „A° Dm. 1616" und ist in Formen gehalten, die der Schreibweise jener

Zeit nicht widersprechen, eine Tatsache, die Förster mit Bedenken erfüllt, weil diese Formen nicht für jene Zeit besonders charakteristische sind. Allein auch in dieser Frage fehlt ihm eben die Beurteilung der Methode. Wenn Förster mein Eintreten für die Echtheit der Zahl beanstandet, so übersieht er neben dem weiter oben erwähnten Grundbeweis, daß das Zeugnis Bodes in den „Dokumenten" den Tod des Mannes, von dessen Gesicht die Maske abgegossen wurde, in eben jene mit der Jahreszahl sich deckende Zeit versetzt — ein Zeugnis, das er schwerlich wird beanstanden wollen — und daß somit zur Annahme ihrer Echtheit nur noch der Umstand gehört, daß ihre Formen denjenigen jener Zeit und keiner anderen angehören können. Der Grundbeweis der Echtheit, sowie das durch Bode konstatierte Alter der Maske beweisen für die Echtheit der Zahl jedenfalls erheblich mehr, als es Formen tun würden, die speziell für jene Zeit, und keine andere, charakteristisch sind — denn solche konnte man doch viel leichter fälschen als die Maske. Vollendet aber wird der ungewöhnliche Eindruck, den diese Sache macht, durch Försters abfälliges Urteil über meine Äußerung: „Niemand zweifelt ernstlich, daß die Maske echt ist". Wenn er dies so darstellt, als wenn da stünde: „Niemand zweifelt, daß die Maske echt ist", und wenn er das Wort „ernstlich" dabei fortwährend übersieht, so hat man von dieser Tatsache jedenfalls nicht den Eindruck der Objektivität. Ich wiederhole es, und ich darf es nach den Zeugnissen von Bode, Thoma, Waetzoldt, Braus u. a. echt fachmännischen Kennern nachdrücklich wiederholen: „Niemand zweifelt ernstlich, daß die Maske echt ist. Auch Förster selbst zweifelt nicht ernstlich daran. Denn es hat noch niemand einen ernsten Grund vorgebracht gegen ihre Echtheit, und wer, wie Förster gesteht, „mit der Möglichkeit ihrer Echtheit" zwar „rechnet", aber „sie bisher nicht für erwiesen" hält[1]), der zweifelt eben selbst nicht ernstlich an dieser Echtheit.

Allein Förster begibt sich auf den philologischen Boden und behauptet, ich hätte die Quelle über die Auffindung der Maske falsch übersetzt. Leider aber hat er hier den schwersten methodischen Irrtum begangen, den seine Besprechung meiner „Nachweise" überhaupt enthält, denn eine philologische Frage liegt hier überhaupt nicht vor, und auch diese Anwendung einer nicht porträthistorischen Methode ist auf dem Gebiete unserer Arbeit gänzlich deplaziert. Hier haben wir es eben mit jener „Stammbaum"-Untersuchung zu tun, von deren irriger Wertschätzung ich weiter oben schon gesprochen habe. Um aber einen modernen englischen Bericht zu übersetzen, muß man nur das lebende Englisch ordentlich kennen, und braucht man noch kein gelehrter Philologe zu sein[2]). Ich habe es nicht nur als Knabe in Amerika jahrelang gesprochen, sondern auch in Europa noch fortgesetzt. Indessen hat Förster hier einen nahezu unverzeihlichen Irrtum begangen, denn gerade dabei hätte er seine Kompetenz als Fachmann durchaus erweisen müssen. Er hat aber selbst von seinem Standpunkte aus wieder übersehen, daß die betreffenden Quellen ursprünglich gar nicht englische waren, sondern sie sind ins Englische, und zwar ziemlich schlecht, übersetzte deutsche, die einen reichlichen Vorrat an Germanismen haben, und gerade diese Germanismen sind es, auf das es hier ankommt.

Förster mußte dies wissen, und er sagt auch ausdrücklich, daß die Quelle „in nicht einwandfreiem Englisch" abgefaßt sei (Jahrbuch L, S. 215). Gleichwohl fordert er, daß man sie als englische behandle, und da ich einen ins Auge springenden Germanismus als solchen übersetzt habe, tadelt er dies als einen schweren

(1) Jahrbuch L, S. 214.

(2) Siehe übrigens meine „Vokalunterströmungen" im 23. Heft der „Indogerm. Forschungen", S. 271ff.

wissenschaftlichen Fehler. Die Sache ist diese. Der Entdecker der Maske teilt mit (siehe meine „Dokumente zu Shakespeares Totenmaske", Jena 1911, Diederichs, S. 22ff.), daß er von „brother antiquarians" erfahren habe, es sei ein Gipsguß in der Sammlung des Grafen Kesselstatt gewesen. In diesen „brother antiquarians" sehe ich nun im deutschen Sinne „Antiquare", während Förster sie als „Antiquitäten-Sammler" oder „Liebhaber", also nach dem englischen Sinne, behandelt wissen will. — Nun habe ich aber daselbst sieben Seiten vorher das Zertifikat[1]) abgedruckt, das dem Käufer des Bildchens „Shakespeare auf dem Totenbette" (siehe dieses in denselben „Dokumenten" vornan) ausgestellt worden ist, und dies führt den Titel „Translation (sic!) of Certificate of Purchase from the Antiquarian S. Jourdan", und ist unterschrieben: „S. Jourdan, antiquary, Mayence"; die Unterschrift ist vom Mainzer Bürgermeister bestätigt. Ich lasse beide Worte, auf die es ankommt, hier gesperrt drucken. Der Übersetzer ins Englische wendet also die Worte „antiquarian" und „antiquary" als gleichwertig an und beide im deutschen Sinne, nämlich als Antiquitätenhändler, und hier haben wir einen Germanismus, und das eben hat Förster wieder übersehen.

Ihn beschäftigt die Urkunde 7 auf S. 22 f. meiner „Dokumente". Sie behandelt die Auffindung der Maske durch den bereits erwähnten Maler Becker. Ich drucke sie im wesentlichen vollständig hier ab. Sie lautet:

„Cast and portrait of Shakespeare.

In the year 1843 the Count and Canon Francis von Kesselstadt died ad Mayence. In the same year his valuable Collection of Curiosities and Objects of Art was disposed by auction. Amongst other things, there was an unornamented small-sized Oil-Painting (the picture of a corpse), which an antiquary in the town of Mayence bought at the sale. In the year 1847 I gained possession of it by purchase. . . . It was painted in oil on parchment, and bore the date 1637. As this date does not coincide with the date of Shakespeare's death, 1616, I stated my opinion to brother antiquarians that this picture must, in all probability, be copied from an older one, or possibly have been arrived at from some existing cast or statue. I then learned that in this same collection of Graf Kesselstadt, there had been a plaster of Paris cast, which, on account of its melancholy appearance, had been treated with little consideration; who had bought it nobody knew."

Die Quelle ist von Becker verfaßt, auch sie enthält unverkennbare Germanismen. Die Ausdrücke „antiquary" und „antiquarian" sind für Jourdan und die Gewährsmänner Beckers nebeneinander gebraucht wie in der Urkunde über das Bildchen, wo beide auf Jourdan bezogen und als gleichwertige Germanismen verwendet worden sind. Auch kann man im Englischen keinen Unterschied zwischen ihnen machen, sie bedeuten, wenn auch etwas anderes als das deutsche „Antiquar", doch nur Antiquitäten-Liebhaber oder Sammler, in beiden Formen dasselbe; wir sollten sie also gleich übersetzen, was indessen Förster nicht tut, indem er den „antiquary" (Verkäufer des Bildchens) im deutschen Sinne des Wortes als „Anti quar", die „brother antiquarians" aber im englischen als „Antiquitätensammler" wiedergibt, so daß er die Worte gleichsam verschiedenen Sprachgebieten zuweist, indem er sie verschieden übersetzt. Auf diese Inkonsequenz gründet er den Vorwurf, ich hätte die Fundumstände „arg verzeichnet", indem ich in den „antiquarians" die Kollegen Jourdans, des Verkäufers des Bildchens erblickte, also Antiquare im deutschen Sinne des Wortes, wie sie solche Auktionen zu besuchen

(1) „Dokumente" 5, S. 15.

pflegen, und nicht, wie Förster will, diejenigen des Malers Becker, den er hier, wie erwähnt, ohne weiteres für einen „bekannten Antiquitätensammler" und sogar einen „gut zahlenden" ausgibt. Welchen Tadel Förster hierauf gründet, werden wir sogleich sehen. Nach ihm hat Becker nicht Jourdans Kollegen auf die Jahreszahl aufmerksam gemacht, sondern seine eigenen Kollegen[1]), die er als wohlhabende Liebhaber oder Sammler darstellt, und von diesen also soll Becker erfahren haben, daß der Gipsguß seinerzeit in der Sammlung des Grafen Kesselstatt gewesen war. In verschiedenen Zeiten und verschiedenen Orten habe er das Bildchen erworben und von dem Gipsguß erfahren, während Förster aus meiner Darstellung gar herausliest, daß ich beide Ereignisse an einem Orte und zu gleicher Zeit vor sich gehen ließe(!), um daraus — hier folgt eine ganz merkwürdige Vermutung — die Herkunft der Totenmaske aus der Kesselstattischen Sammlung zu beweisen, worin er, wie wir bereits sahen, „die stärkste Stütze meiner Echtheitshypothese" erblickt. In meinem Satz[2]): „Becker kaufte das Bild, machte aber die Antiquare auf das Datum aufmerksam" findet er sogar folgende Fülle von Tatsachen: 1. Becker kauft das Bildchen. 2. Noch vor Abschluß des Verkaufes macht er den Antiquitätenhändler auf die Jahreszahl aufmerksam, und 3. darauf teilt ihm der Antiquitätenhändler „sofort unaufgefordert" mit, usw., nämlich, daß er auf der Kesselstattischen Auktion eine Totenmaske gesehen habe. All diese Tatsachen sollen nach Förster in meinen schlichten, kurzen Worten enthalten sein: „Becker kaufte das Bild, machte aber die Antiquare auf das Datum aufmerksam. . . . . Da erfuhr er, daß in der Sammlung ein . . . . Gipsguß gewesen sei. . . ." Das faßt aber nur die Angaben des Fundberichts in kurzen Sätzen zusammen. Auch hat Förster alledem noch „den" Antiquitätenhändler hinzugefügt, während ich richtig „die" Antiquitätenhändler sage, und er behauptet überdies, ich hätte erzählt, daß der Antiquitätenhändler dem Becker „sofort" und „unaufgefordert" das Vorhandensein einer Totenmaske „auf der Kesselstattischen Auktion" mitgeteilt habe; ich aber spreche weder von einer „sofortigen" noch von einer „unaufgeforderten" Mitteilung, noch auch von dem Vorhandensein der Maske auf der Auktion, sondern, gleich der Quelle, von der Mitteilung schlechthin, sowie vom Dasein der Maske in der Sammlung des Grafen. Obwohl ich im stillen vermute, daß die Auktion gemeint ist, auf der die Antiquare die Sammlung sahen, habe ich doch also die Stelle exakt benutzt, während Förster in recht wenig erfreulicher Willkür damit umgeht. Auf die Auktion kommt es hier überdies nicht an, sondern lediglich auf die Sammlung. In ihr war die Totenmaske gesehen worden, das ist das punctum saliens dieser ganzen Frage. Wie aber kommt Förster zu der Auffassung, daß ich die Sache so dargestellt hätte, als wenn Becker „noch vor Abschluß des Verkaufs" die brother antiquarians auf das abweichende Datum aufmerksam gemacht hätte? Er findet diese zeitliche Umwertung lediglich in dem Wörtchen „aber". Mein Ausdruck: „Becker kaufte das Bild, machte aber die Antiquare auf das Datum aufmerksam" heißt nach ihm: er machte „noch vor Abschluß des Verkaufs" die Antiquare . . . aufmerksam. Dieser Auffassung indessen wird wol schwerlich irgend jemand beipflichten. Hier liegt nur ein Mißverständnis des Wörtchens „aber" vor, das selbst vor dem einfachen deutschen Wörterbuch nicht besteht. Wenn jemand sagt: „Förster erkannte Wislicenus' Verdienste um die Bearbeitung der Frage an, machte aber dazu eine Anzahl von Bemerkungen", heißt das: Förster

(1) Siehe „Dokumente" S. 10f. und „Nachweise" S. 18. Becker würde „Liebhaber" und „Sammler" nie als seine „brother antiquarians" bezeichnet haben.
(2) „Nachweise" S. 19.

habe diese Bemerkungen bereits vor der Anerkennung ausgesprochen? „Aber" ist doch kein zeitlicher Ausdruck, sondern lediglich die Ankündigung eines Gegensatzes, und Försters auf diesem Irrtum ruhender Vorwurf, ich hätte eine „arg verzeichnete Darstellung des Fundberichts" gegeben, fällt leider lediglich auf seinen Urheber zurück.

Mit diesen Tatsachen sind jedoch seine Einwände noch nicht erledigt. Unverständlich ist auch seine Auffassung, daß ich das Ganze, wie oben bereits berührt, als einen einheitlichen Vorgang dargestellt hätte. Er schreibt[1]): drei Vorgänge seien von mir „örtlich und zeitlich zusammengerückt". Nach meiner Übersetzung und der Quelle kann es nun sowohl ein Vorgang gewesen sein als auch mehrere, wenn auch nicht allzu weit auseinander liegende, da Becker das Bildchen 1847 kaufte und infolge des Vorganges die Maske bis 1849 suchte, wo er sie auch endlich fand. Auch Försters Auffassung, daß dies „ganze" zwei Jahre lang gedauert habe[2]), läßt sich durch die Quelle nicht belegen; Förster hat sich eben durch unmethodische Untersuchung dieser Stelle täuschen lassen; er hat die „brother antiquarians" Beckers gleichsam als „my brother antiquarians" aufgefaßt; so kam er zu der Meinung, ich hätte durch Mangel an Philologie die „brothers" zu Jourdans Kollegen gemacht, um zu zeigen, daß die Maske von Jourdan & Co. auf der Auktion des Grafen gesehen worden sei. Aber ob nun auch Jourdan und seine Kollegen oder ob Antiquitäten-Sammler sie dort sahen, darauf kommt doch wiederum gar nichts an; wären es Sammler gewesen, so wäre ja überdies ihr Zeugnis, daß der „plaster" in der Sammlung des Grafen gewesen, nur noch glaubwürdiger, das hätte sich der Autor der „Bücherbesprechung" wol selbst sagen können; Förster beweist hier nur für mich und gegen sich selbst. Indessen lassen sich diese Irrtümer noch mit einem lediglichen Übersehen der Quelle über Jourdan als „antiquarian" erklären, obwohl es, da Förster ihn doch als Händler auffaßt, immerhin auch schwer zu begreifen ist. Leider aber fehlt es an jeder Erklärung für seine Idee, es entfielen mit der Einheitlichkeit der Vorgänge auch die Schlußfolgerungen, die ich daran knüpfe, um die Herkunft der Maske aus der Kesselstattischen Sammlung zu beweisen. Was in aller Welt hat die zeitliche Einheitlichkeit der Vorgänge mit der Herkunft der Maske überhaupt zu tun? Wie lange nach dem Ankauf Beckers Bedenken wegen der Jahreszahl geäußert wurden und wie lange nach dieser Äußerung die Anwesenheit der Maske in der Sammlung konstatiert ward, das ist doch dermaßen gleichgültig, daß es für die Forschung überhaupt nicht in Betracht kommt. Genug, daß der Ankauf, die Bedenken und der Hinweis auf die Maske alle drei innerhalb des Jahres 1847 erfolgt sein müssen, und daß die Auktion fünf Jahre vorher stattfand, so daß die übereinstimmende Erinnerung mehrerer Teilnehmer nicht unter lange andauernder Verjährung leiden mußte. Daß ein Ding wie die Maske von den brother antiquarians in der Sammlung gesehen wurde, haben wir weiter oben schon erörtert; das ist der Boden für richtige Schlußfolgerungen — aber doch nicht die Frage, ob diese drei Vorgänge „in einen einzigen zusammenfallen" oder nicht. Das Schlimmste aber in dieser ganzen Irrung ist, wie bereits hervorgehoben, Försters auf S. 215 f. des Jahrbuchs ausgesprochener Schluß, daß mit dem Beweis der Herkunft aus der Kesselstattischen Sammlung leider auch die stärkste Stütze für meine „Echtheitshypothese" dahinfalle. Ist denn unsere Totenmaske nur dann echt, wenn sie dem Grafen Kesselstatt gehört hat? Gleichviel wann nach 1616, in welchem Lande und in wessen

(1) Jahrbuch L, S. 215.
(2) Jahrbuch L, S. 216.

Händen sie gefunden wurde: nach dieser Maske ist Shakespeares Grabesbüste mit den 83 % gleicher Hauptmasse gemeißelt worden — somit ist es Shakespeares echte Totenmaske, oder das ist nicht Shakespeares Grabmal — und die einwandfreie Jahreszahl kommt noch dazu.

Allein ich soll noch mehr Stellen des Fundberichts falsch übersetzt haben. Förster tadelt meine Wiedergabe der Stelle über die „melancholy appearance" der Maske; ich habe, gestützt auf die Häufigkeit der Germanismen in den Dokumenten, diese Worte mit „melancholisches Aussehen" übersetzt, Förster aber will sie lediglich als „traurigen, unansehnlichen Zustand" gelten lassen, während mir kein geringerer Kenner des Englischen als Schröer bestätigt hat, was ich auch in Wörterbüchern gefunden habe, daß es selbst im exakten Englisch recht wohl auch „melancholisches Aussehen" heißen kann. Dem deutschen Verfasser des Berichts, Becker, hat es doch wahrscheinlich ebenso geheißen, und von philologischen Irrtümern meinerseits ist hier keine Rede. Daß aber der „plaster of Paris cast", den die Antiquare in der Sammlung des Grafen gesehen hatten, sich mit der „existing cast" deckte, die Becker als Vorbild des kleinen Gemäldes vermutete, und nicht mit dem von ihm für eventuell ebenfalls vermuteten älteren Bilde oder Statue, ist doch klar, und daß diese cast und der sich mit ihr deckende plaster in der Tat so etwas wie eine Totenmaske war, geht auch daraus hervor, daß der pfiffige Antiquitätenhändler, der nach Försters Meinung sie vielleicht fabrizieren ließ, doch wol ungefähr das Ding hätte fabrizieren lassen, das gesucht wurde; es geht ferner daraus hervor, daß Becker in der Maske, die er nach zwei Jahren beim Trödler fand, das Ding, das er suchte, in der Tat auch erkannte. Dazu kommt, daß man doch wol annehmen darf, daß Becker die gekaufte Maske unter allerhand Leuten, auch eben jenen „antiquarians", gezeigt und sie gefragt haben wird, ob das der in der gräflichen Sammlung gesehene „plaster" wol sei, und es hätte schon eine wahre Verschwörung pfiffiger Antiquitätenhändler dazu gehört, Becker vorzutäuschen, daß gerade diese Maske der in der Sammlung des Grafen gewesene Gegenstand war. — Die Frage endlich, was man unter „plaster of Paris cast" zu verstehen habe, spielt hierbei überhaupt nicht die allergeringste Rolle. Nach Försters Auffassung wäre im Englischen „plaster of Paris" jede Art von kalziniertem Gips, so daß also sämtliche Gipsgüsse der Erde als „plaster of Paris" bezeichnet werden müßten, denn nur mit kalziniertem Gips kann man irgendwelche Gipsabgüsse machen, ohne Brennen des Gipses geht die Sache überhaupt nicht. Das wäre aber doch ein wunderlicher Ausdruck, allen gebrannten Gips von Paris herzuleiten, das weder das Gipsbrennen erfunden noch auch in der Herstellung gebrannten Gipses sich monopolistisch hervorgetan hat. Im Deutschen versteht man unter „Pariser Gipsguß" jedenfalls etwas anderes, und mit Germanismen haben wir es hier bekanntermaßen zu tun. In der „Encyclopaedia Britannica" ist „Plaster of Paris" übrigens gegeben als „a variety of calcined gypsum". Also vollkommene Klarheit gewinnt man über den englischen Ausdruck nicht.

Mit diesen Bemerkungen könnte ich meine Darlegungen schließen, ich will indessen noch einige Punkte hervorheben, um die wichtigsten der nicht berührten Einwände Försters zu erledigen. Zunächst eine wiederum recht auffallende Kleinigkeit. Förster erhebt gegen mich den Vorwurf, ich hätte bezüglich der Frage: ob die Jahreszahl der Maske 1616 in den noch weichen Gips eingegraben sei, „ein ehemals hoch bewertetes Beweismittel jetzt als völlig nebensächlich hingestellt". Das heißt aus einer recht unbedeutenden Sache, die ich auf S. 17f. der „Nachweise" aufgeklärt habe, eine solche von größerem Wert und wissenschaftlicher

Bedeutung machen. In meinem ersten lediglich programmatischen Buche[1]) S. 79 habe ich die Ansicht vertreten, daß die Zahl in den noch weichen Gips eingegraben worden sei, und ich habe diese Stelle dort gesperrt drucken lassen. Nun habe ich aber in Anmerkung 9 desselben Buches (S. 106), sowie in den „Nachweisen" S. 17f. klar gesagt, daß dies auf Grund von Schaaffhausens Artikel in Band X des „Jahrbuchs" S. 31 und 42 geschehen ist, in dem der Bonner Anthropologe seinerseits sich auf Owen beruft, der auf die Tatsache Wert gelegt habe, während ich später, eben in den „Nachweisen", diese Schaaffhausen-Owensche Bewertung auf Grund der Urteile von Bildhauern einer genaueren Untersuchung unterwerfe und sie fallen lasse, und zwar infolge selbständigen kritischen Eingehens und genauerer Erkundigungen. Niemand hat noch an diesem Verfahren Anstoß genommen, man ist mir nur dankbar gewesen für die genauere Darlegung der Frage. Hat vielleicht noch nie ein Gelehrter von namhaften Forschern irrige Gedanken übernommen? Und genügt dies, um die Gewissenhaftigkeit einer später nachgeholten selbständigen Untersuchung der Sache in Zweifel zu ziehen? Im Gegenteil, es ist eine ganz gewöhnliche und selbstverständliche Erscheinung, wie jedermann weiß, und niemand wird mir die Anerkennung der späteren Richtigstellung versagen. Und Förster hat dabei wieder einen wichtigen Faktor übersehen. In Anmerkung 9 meiner „Totenmaske" habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß das Eingraben der Jahreszahl in den noch weichen Gips wichtig sei — aber, wie Förster übersah, doch nur in dem Fall, daß man als unanfechtbar die Tatsache anerkennt, daß sie von einem wirklichen Toten, und zwar von einem genialen Menschen stammt, wie in dem Buche vorher reichlich dargelegt worden ist; denn es wird doch niemand eine Totenmaske, die er soeben von einer Leiche abgenommen hat (soeben, denn nur dann ist der Gips ja noch weich zu denken) und am wenigsten diejenige eines Genies, so eilig durch Hinzufügung einer unechten Jahreszahl fälschen, das liegt doch in der Tat wol auf der Hand. Auch der etwaige Einwand, daß zunächst ja nur eine Matrize (Hohlform, in der das Gesicht alsdann ausgegossen wird) vom Toten genommen wird, ändert daran nichts; wie ich in den „Nachweisen" S. 15f. ausgeführt habe, wird von Leichengesichtern nur Eine Matrize genommen, und wenn diese mit Gips ausgegossen ist, wird die Form von dem Abguß in Stücken heruntergeschlagen; man macht also nur Einen Abguß, und zwar naturgemäß alsbald. Und bei unserm Abguß vom Totengesicht eines Genies, denn das ist unsere Maske nach Bode und Thoma in unverkennbarer Weise, sollte eine gefälschte Jahreszahl eingegraben worden sein? Das mag annehmen, wer will; mit einer solch pietätlosen Unwahrscheinlichkeit können wir uns eben nicht befreunden.

Um der Erörterung über den Zustand des Gipses hiermit einen Abschluß zu geben, will ich nicht unterlassen, zu erwähnen, daß die sehr geschätzte Firma Gebrüder Micheli, Unter den Linden in Berlin, gänzlich spontan, unter Anerkennung meiner Arbeit, die sie für vollkommen beweiskräftig erklärt, mir über die Gipsfrage allerhand Winke geschrieben hat, für die ich ihr hiermit meinen Dank ausspreche. Auch sie erklärt — NB. erst nach Erscheinen meiner „Nachweise" — diese Frage für durchaus nebensächlich und schließt sich meiner Auffassung über ihren Unwert als Beweismittel somit an. Aus all diesen Umständen schließe ich, als Knabe selbst viel mit Gipsabgüssen von Wappen, Münzen und dergl. beschäftigt gewesen, das Folgende. Gips wird schnell hart — allein er bleibt noch längere Zeit feucht.

[1]) „Shakespeares Totenmaske", Jena, Diederichs, 1910.

In trockenen, harten Gips sind die Zeichen anscheinend nicht eingegraben, ihre Ränder sind dafür in der Tat zu weich. In harten, aber noch feuchten Gips dagegen kann man mit spitzen Hölzern noch ebensolche weichrandige Zeichen einkratzen[1]), wie die Inschrift an der Maske sie zeigt. Unter Festhaltung der Prämisse der Abstammung der Maske von einem wirklichen Toten würden wir den Beweis ihrer Echtheit also erheblich verstärken können durch den Umstand, daß die Zahl in den noch feuchten Gips eingegraben ist, wie ich in Anmerkung 9 meines ersten Buches ausgeführt habe. Indessen bedarf es nach meinen Darlegungen über die Echtheit der Maske einer solchen Verstärkung nicht, und wenn auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen scheint, indem die Zahl in den harten, aber noch feuchten Gips eingegraben wurde, so wird man doch der ganzen Frage nicht die von Förster ihr beigelegte Wichtigkeit zuerkennen können.

Förster aber ist mit diesen Ausstellungen noch nicht zufrieden. Während nämlich diejenigen, die der vorliegenden Frage nicht so fern stehen wie er, die erschöpfende Vollständigkeit meiner Ausführungen hervorheben sowie besonders auch die Menge der Bilder, vermißt Förster, daß „nicht alles zum Selbsturteilen nötige Material geboten wird" — nämlich zunächst die Abbildungen der Kopien des Chandosporträts von Kneller, den er „Henry" nennt (er hieß Godfrey, siehe „Nachweise" S. 45 ff.) und von Humphrey; ich hatte aber auf S. 46 meiner „Nachweise" bereits mitgeteilt, daß ich eine Abbildung des Bildes von Kneller nicht geben könne, weil Spielmann, der mir eine Photographie davon schickte, sich die Veröffentlichung derselben vorbehalten hat, daß ich aber auf Tafel XIV die Konturen dieser Knellerschen Kopie gebe, die für unsern Zweck der Untersuchung übrigens vollkommen genügen. Eorl Fitzwilliam, dem die Kopie gehört, hat Spielmann das alleinige Recht der Veröffentlichung jener Photographie gegeben und beantwortet an ihn gerichtete Briefe anderer Interessenten nicht. Humphreys Kopie aber, die Förster ebenfalls vermißt, findet man, wie ich S. 41 meiner „Nachweise" mitgeteilt habe, in dem bekannten Buche über Shakespeare-Bilder von Boaden, wo Förster sie ohne Mühe hätte nachsehen können. Ich habe in den „Nachweisen" 50 Abbildungen auf 40 Tafeln gegeben, das ist wol genug. Förster vermißt freilich noch mehr von den Sachen, die in meinem von ihm besprochenen Buche bereits stehen; zum Beispiel „nähere Angaben über Zeit und Vorbild der letzten Übermalung"; sie finden sich sämtlich auf meiner S. 47; die von ihm angerufenen Akten der National Portrait Gallery enthalten darüber nichts, ich habe ja das ausdrückliche Zeugnis des Sekretärs der Portrait Gallery für diese Tatsache auf S. 43 der „Nachweise" abgedruckt! Försters Stelle: „Man versteht auch nicht, wie die hier auf Tafel III gegebene Photographie des jetzigen Zustandes des Chandos-Porträts, die nach den einleitenden Versicherungen des Verfassers unretuschiert sein mußte, sich zu der gänzlich abweichenden unretuschierten Originalphotographie verhält, die er (ich) uns 1910 in seinem ersten Buche gegeben hat" beruht nur auf einer Verwechslung der photographischen „Retusche" mit der malerischen, das heißt also mit der Übermalung des Bildes nach 1866; man nennt eben auch das Übermalen eines Ölbildes „Retusche", wie das Übermalen eines photographischen Negativs. Tafel III der „Nachweise" enthält das nach 1866 übermalte Chandosbild, von dem ja auch Förster selbst spricht; das Bild indessen, welches in meinem ersten Buche auf S. 31 wiedergegeben ist und das ich — was Förster ebenfalls übersehen hat — auf Tafel IV meiner „Nachweise" wieder-

(1) Anmerkung von Professor Waetzoldt in Halle a. S.: „Sehr richtig. So z. B. die Signatur in Schadows Büste Nikolais (Halle, Moritzburg)."

holt habe, nur ein wenig vergrößert, stellt das „abgeschrubbte", nicht übermalte Chandosbild dar. Beide, Tafel III wie Tafel IV, sind aber unretuschierte Photographien, also jedes beim Photographieren nicht retuschiert; man findet dies alles auf das Eingehendste und Klarste dargelegt in meinen Büchern[1]). Die Klage aber, daß bei fast allen Photographien „die Angaben über das Datum der Aufnahme fehlen", ist zu unklar, als daß man sie beantworten könnte. Was fehlt hier, die Daten der Aufnahme der Originale, nach denen ich photographiert habe, oder die Daten meiner Aufnahmen, oder beides? Und wozu will der Rezensent sie haben? Für die Forschung haben sie doch selbstverständlich nicht die mindeste Bedeutung.

Ich komme zum Schluß. Förster beklagt sich über Mangel an „leidenschaftsloser, objektiver, geduldiger Betrachtungsweise", sowie darüber, daß ich mich „mehr auf das Überreden denn auf das Überzeugen" verlege, daß meine Beweisführung oft unter „großer Unklarheit" leide wie auch unter „gefährlicher Ungenauigkeit der Ausdrucksweise" u. dgl. m.; auch klagt er über „Stimmungsmache", wie „entgegenstehende Ansichten und Möglichkeiten unfreundlich beiseite geschoben werden" usw. Darauf kann ich nur erwidern, daß diese Klagen in ihm selbst eine rein subjektive Ursache haben müssen, da meine Fachgenossen, die mich ausnahmslos sofort verstanden haben, das gerade Gegenteil hervorheben. Auch hat er wol die ausgesprochen populäre Form meiner Darstellungsweise nicht berücksichtigt, über die sich bisher außer ihm übrigens noch niemand beklagt hat. Diese Form ist, wie in meinen „Nachweisen" S. 6 dargelegt, unerläßlich wegen des Umstandes, daß ganz verschiedene Wissenschaften und Künste zur Lösung der Frage haben herangezogen werden müssen, so daß ich die spezialisierenden Untersuchungen gar nicht in streng sachlichem Gewande bringen konnte, wenn ich von den verschiedenen Fachmännern verstanden werden wollte. Im übrigen liegen mir neben demjenigen Försters recht sehr von dem seinen abweichende Urteile über meine Beweisführung vor. Das schwerst verständliche von allem aber ist Försters Urteil (Jahrbuch L, S. 214), daß ich mich trotz meiner Jahre „noch nicht" zu jener „leidenschaftslosen, objektiven, geduldigen Betrachtungsweise durchgerungen" habe, „die allein eine wissenschaftliche Beweisführung ermöglicht". Ich bringe dies Urteil erst zum Schluß, um den Leser in den Stand zu setzen, es mit den weiter oben vorgeführten Erörterungen zu vergleichen. Ich habe darüber folgendes zu sagen. Als ich meine „Geschichte der Elbgermanen vor der Völkerwanderung" schrieb, war Förster noch nicht geboren. Das Buch wurde besonders von Georg Waitz, der es gleich anderen in seinen Kollegien benutzte und in ihm eine neue wissenschaftliche Kraft begrüßte, aufgenommen, ohne daß einer dieser Herren jene Betrachtungsweise an meinen Arbeiten vermißt hätte, ebensowenig wie später, wo ich meine „neuentdeckten Shakespearequellen" veröffentlichte, während Förster im besten Falle noch ein kleiner Knabe war. Sie erschienen zuerst in der Leipziger „Literatur" und wurden auf Wunsch der Leitung der Shakespeare-Gesellschaft im Shakespeare-Jahrbuch nochmals abgedruckt. Auch in den Kreisen der Sprachvergleichung hat man bei der Veröffentlichung meiner „Vokalunterströmungen" in Heft 23 der „Indogermanischen Forschungen" das Gegenteil von Försters Urteil über meine wissenschaftlichen Fähigkeiten empfunden. Wie ich zu der Arbeit gekommen bin, habe ich auf S. 5 und 6 meiner „Dokumente" mitgeteilt, wo der Leser auch die Tatsache finden mag, daß ich durch die später von Cauer nachgeprüften

(1) Siehe besonders „Nachweise", S. 29ff.

Pageschen Abmessungen[1]) die zweifellose Echtheit der Maske sofort erkannte und den Boden für die methodische Untersuchung ohne jeden weiteren Zweifel gewann. Es besteht eben ein tiefgehender Unterschied zwischen der porträthistorischen Methode, die ich einschlug, und der literar-historisch-philologischen, in der Förster sich verirrte; daß er diese zu handhaben weiß, genügt doch noch nicht, um ihm die richtige Beurteilung einer rein porträthistorischen Arbeit zu ermöglichen.

Noch ein Wort zur Klärung über den auch von Förster wiederholten Zweifel, ob man nicht damals doch Totenmasken hoch bewertet habe. Ich kann ihn nun, mich auf meine Ausführungen „Nachweise" S. 11 ff. beziehend, nochmals versichern, daß es nie und nirgends geschehen ist; das ist kein anmutendes Ding, es ist ein Totengesicht in natura, und das liebten auch die von Förster angeführten Romantiker[2]) an und für sich nicht. Es ist der Grundzug der Romantik, daß sie alles idealisierte, mit dem Realismus dagegen auf etwas gespanntem Fuße stand. Der reelle Ausdruck des Todes ist nun aber an und für sich so häßlich, daß ein hoher Grad moderner Geisteskultur dazu gehört, ihn zu ignorieren und trotz seiner die Erhabenheit des Verstorbenen in seinen erstarrten Zügen zu erkennen.

(1) „Dokumente", S. 25 ff.

(2) Anmerkung von Professor Waetzoldt: „Ad Romantik. Die Maske Goethes (über dem lebenden Gesicht genommen) hat bekanntlich der Gegner der Romantik und Naturalist Schadow gemacht. Vgl. damit die romantischen Bildnisse Goethes. (Material bei Schäffer: Goethes äußere Erscheinung. Inselverlag 1914.)" — Siehe meine „Nachweise" S. 65 ff. und Taf. XXXV und XXXVI. (Die beiden vorstehenden Anmerkungen Waetzoldts fanden sich auf einer Kopie meines Manuskriptes, die ich ihm zur Kenntnisnahme schickte; ich nehme sie mit seiner Einwilligung hier auf.)

# MISZELLEN

## ÜBER DEN ZUSAMMENHANG EINIGER HANDZEICHNUNGEN MIT DOMENICO GHIRLANDAJO. Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.

Wickhoff hat im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1899, Seite 212/13, verschiedene Handzeichnungen der Uffizien unter Leonardos Namen für Domenico Ghirlandajo in Anspruch genommen. Es sind dies die bekannten Faltenstudien grau in grau mit Deckfarbe auf feine Leinwand gemalt[1]) N. 420, 433, 434, 437 der genannten Sammlung, und das prachtvolle Blatt des Louvre[2]). Ich habe die Zeichnungen in Florenz einer Prüfung unterzogen und muß sagen, daß die Wickhoffschen Zuschreibungen in dieser Form unhaltbar sind. Trotz der gleichen Technik sieht man, daß die Blätter nicht von derselben Hand herrühren. Die halbnackte knieende Figur N. 434 und die große Faltenstudie N. 437 stimmen nicht überein. Erstere macht einen viel stumpferen Eindruck[3]), hat rundere Falten und Linien, während die zweite gradlinige, eckige Falten, ein malerisch-feineres Grau und durch eine andere, bessere Handhabung des Weiß einen seidenartigen Glanz besitzt, den erstere (434) vermissen läßt. Diese knieende Figur (434) steht überhaupt unter den genannten Zeichnungen isoliert da, und es fragt sich, ob sie den Namen Ghirlandajos wirklich verdient.

Emil Jacobsen hat zuerst darauf hingewiesen[4]), daß wir in dieser Zeichnung eine Studie Ghirlandajos zu dem Altarbild N. 88 des Kaiser-Friedrich-Museums vor uns haben. In der Tat, wir haben hier eine Skizze zu der Figur des Hieronymus des Berliner Bildes vor uns. Ist aber damit die Autorschaft Domenicos gesichert? Keineswegs. Jacobsen setzt ja in demselben Artikel auseinander, daß das Bild nach des Meisters Tode von dessen Gehilfen vollendet wurde und daß der Hieronymus z. B. von der Hand des Francesco Granacci herrührt. Er zeigt uns auch die Studie Granaccis zu dem Kopfe des Heiligen (Uffizien N. 128, Bogen 170). Es müßte doch nun aber sehr merkwürdig sein, wenn der Schüler, der die Figur auf dem Bilde selbständig ausführt, selbst die Skizze zu dem Kopf entwirft, gerade für die Faltengebung des Gewandes auf eine Zeichnung seines seit mehreren Jahren verstorbenen Meisters zurückgreift. Ist es nicht viel, viel naheliegender, auch in dieser Studie die Hand Granaccis zu erkennen? Diese Frage dürfen wir mit Bestimmtheit bejahen. Ein Entwurf Ghirlandajos zu dem Bilde hat sicherlich nur in einer Skizzierung der Gesamtkomposition vorgelegen, in der Art etwa wie die Federzeichnung[1]) zu dem sog. Romualdaltar zu Volterra, der ebenfalls in der Hauptsache von Schülern mit sehr freier Benützung der Skizze, allerdings noch zu Lebzeiten des Meisters ausgeführt wurde (1492)[2]). Granacci hätte übrigens zu Beginn des 16. Jahrhunderts[3]) einer so engen Anlehnung an eine fremde Zeichnung nicht bedurft und hat seinen Heiligen sicherlich ganz selbständig geschaffen, und wenn er schon den Kopf selbst entwarf, gewiß auch die Figur[4]). Entscheidend ist, daß dies Blatt ebenso wie die andern dem Ghirlandajo ohne genügenden Grund zugeschrieben worden sind, und daß es einer andern Zeichnung der Uffizien, z. B. N. 6352, die schon den Namen Granaccis trägt[5]), nahesteht. Obgleich in anderer Technik ausgeführt; im Gegensatz zu dem besprochenen Blatt in Kohle und weiß gehöht, erkennt man doch in derselben rundlichen Farbengebung und in der zurückhaltenden Benutzung des Weiß dieselbe Hand.

Ich sagte eben, daß die Wickhoffschen Zuschreibungen an Ghirlandajo ohne genügenden Grund erfolgt sind. Es bleibt sein Verdienst, sie Leonardo genommen zu haben, dessen Namen sie noch heute in den Uffizien tragen, von dem sie aber keinesfalls herrühren. Meiner Ansicht nach hat Thiis in seinem genannten Buche vollkommen recht, wenn er sie dem Meister zuschreibt, der die Taufe Verrocchios in der Akademie vollendete, und u. a. die Verkündigung in den Uffizien malte, und den er vorläufig Alunno di Andrea nennt[6]). Für uns kommt hier nur in Betracht, daß sie von Ghirlandajo nicht sind, und wir brauchen sie nur mit der allgemein anerkannten Studie Domenicos zu der Pariser Heimsuchung[7]) (Uffizien N. 315) zu vergleichen, um dessen sicher zu sein, sicher

(1) Wickhoff, Jahrb. 1899, S. 212.
(2) Braun 180, Berenson, Drawings Bd. II, Tafel CXII.
(3) Selbst wenn dies lediglich auf ein Oxydieren des Weiß zurückzuführen wäre, bleibt ein Unterschied auch in dieser Hinsicht bestehen.
(4) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 185 f.

(1) Albertina. Albertina-Publikation N. 309.
(2) Vielleicht ist der Christus noch von Domenico selbst.
(3) Das Bild ist nicht vor 1500 entstanden. Ghirlandajo starb 1494.
(4) Eine kleine Bestätigung dieser Zuschreibung finde ich nachträglich in dem Werke Leonardoda Vinci by Jens Thiis, Verlag Herbert Jenkins, London 1913, wo in einer Anmerkung S. 264, N. 99, kurz gesagt ist „by Granacci for his altar piece in the Berlin Museum".
(5) Berenson, Bd. II, S. 54.
(6) A. a. O. S 102.
(7) Abb. Berenson Tafel LXIX

auch, daß er für das Blatt im Louvre nicht in Frage kommt, das er, wenn es von ihm wäre, noch dazu acht bis zehn Jahre früher geschaffen haben müßte[1]). Dazu aber ist die Studie denn doch viel zu gut. Die Beziehung gerade dieser Draperie zu einem Werke Domenicos ist allerdings auffallend. Schon Wickhoff zitiert hier Wölfflins Klassische Kunst[2]): „Die Draperie der Madonna Ghirlandajos in den Uffizien mit den zwei Erzengeln und den zwei knieenden Heiligen steht in direktem Zusammenhang mit der berühmten Gewandstudie Leonardos im Louvre. Sollte Ghirlandajo wirklich Leonardo kopiert haben?" Wickhoff verneint diese Frage und weist diese Studie Domenico zu. Das aber erscheint nach einem Vergleich mit der Studie zur Heimsuchung unmöglich. Aber ganz abgesehen davon, aus diesem Blatt mit seiner großartigen Linienführung, seiner malerischen, schwungvollen Behandlung und der Plastizität seiner ganzen Erscheinung spricht ein von Ghirlandajo ganz verschiedenes Temperament. Wenn er diese prächtigen Falten wirklich selbst gemalt hätte, so wäre ihm ja im Bilde die beste Gelegenheit gegeben gewesen, sein Können in der Draperie der Madonna recht zu zeigen. Das Gewand auf dem Bilde redet aber trotz naher Übereinstimmung bei weitem nicht die gewaltige Sprache, die uns aus dem Louvreblatt entgegenklingt. Die Frage Wölfflins ist also gar nicht so unangebracht, denn daß Ghirlandajo sogar sehr starke Zugeständnisse an seine Vorbilder macht — an Giotto[3]) und Leonardo[4]) wie an Hugo van der Goes[5]) — ist bekannt.[6])

Weiter muß ich mich gegen die Zuschreibung „des für Ghirlandajo so charakteristischen, in gleicher Technik ausgeführten Madonnenkopfes, Uffizien N. 431" aussprechen. Wieso er für Ghirlandajo charakteristisch sein soll, ist mir nicht klar. Nein, diese Arbeit ist auf keinen Fall von ihm. Man zeige mir einen einzigen Kopf von Domenicos zahlreichen Porträts, überhaupt ein einziges Gesicht aus seinem sehr umfangreichen Oeuvre, das eine so feine, weiche Modellierung aufzuweisen hätte. Jacobsen[7]) hat diese Studie mit der Madonna des Sassettialtars vom Jahre 1485[1]) in Zusammenhang gebracht und geglaubt, in der Übereinstimmung der beiden Köpfe eine Bestätigung der Wickhoffschen Attribution gefunden zu haben. Ich meine, daß die Gegenüberstellung dieser beiden Köpfe gerade das Gegenteil beweist, daß nämlich die Übereinstimmung eine sehr äußerliche, der innere Abstand der beiden Köpfe aber ein sehr großer ist: Wo ist im Gemälde die prächtige, weiche Modellierung von Auge, Mund und Kinn geblieben? Wo sind die zarten Modulationen, wo ist das warme Leben, das den Kopf der Zeichnung durchströmt und das wir in der wunderbar gegebenen Schläfe pochen zu hören meinen? Wie kalt und trocken ist im Vergleich dazu die Madonna des Bildes! Und doch wie charakteristisch für den Meister! Seine Bedeutung liegt eben auf einem anderen Gebiet, sein aufs Sachliche gerichteter Geist ähnelt viel mehr dem Geist der großen Lebenspraktiker, denen er in seinen Fresken unvergängliche Denkmale setzte, als der leicht erregbaren, flammenden Seele der Künstler. Wenn wir diese beiden Köpfe betrachten, wird klar, was damit gesagt ist. Hinter der Zeichnung steht ein von Ghirlandajo ganz verschiedenes Temperament[2]).

Er war einer so im höchsten Sinne malerischen, ich möchte sagen „nervösen" Behandlung eines Antlitzes nicht fähig. Alle Bilder seiner Hand lasse ich vor meinem Auge passieren, ich verweile bei seinem Meisterwerk, dem großartigen Porträt der Giovanna degli Albizzi der Sammlung Kann[3]), nirgends, nirgends finde ich etwas, das diese Zuschreibung rechtfertigen könnte. Die rein äußerliche Übereinstimmung kann hier nicht mitsprechen, denn nicht Äußerlichkeiten entscheiden, sondern der Ausdruck des Lebens.

Diesen meinen negativen Resultaten bin ich nun in der Lage wenigstens ein sicheres positives gegenüber zu stellen, das noch dazu geeignet ist, meine über den weiblichen Kopf 431 gemachten Bemerkungen weiter zu stützen. Ich hatte mir mein Urteil über ihn schon gebildet, als mir bei Durchsicht der Handzeichnungen der Uffizien ein Blatt in die Hände kam, bei dem ich sofort den Namen Ghirlandajo aussprach und das sich bei näherer Betrachtung als die schönste Studie zu dem Sassetti-Altarbild entpuppte, die man sich denken kann. Es ist die kleine, nur 10,5 × 11,5 cm große Studie N. 441, Rahmen

(1) Nämlich als Studie zu dem Frühwerk „Madonna mit Engeln und Heiligen", Uffizien N. 1297. — Philippi, Florenz S. 189, datiert dies Bild allerdings 1487, es ist aber sicher bedeutend früher. Ich hoffe, durch meine demnächst erscheinenden Untersuchungen über „Die Tafelbilder Domenico Ghirlandajos" auch auf diese Frage eine sichere Antwort zu finden.
(2) H. Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899, S. 247, Anmerkung 1.
(3) Z. B. in den Fresken der Sassetti-Kapelle.
(4) Anbetung der Könige 1487, 1488.
(5) Anbetung der Hirten 1485.
(6) Über das Verhältnis zu Verrocchio siehe unten.
(7) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 190, mit Abb.

(1) Akademie zu Florenz.
(2) Aber auch nicht das des großen Leonardo.
(3) Jetzt Pierpont Morgan.

XXVIII, die fragweise dem Leonardo zugeschrieben ist[1]) (Tafel 72, Abb 1). Es ist die Zeichnung eines geneigten weiblichen Kopfes mit Schleier, mit Silberstift in zarten Linien auf rotes Papier gebracht, der Schleier mit dünner, durchscheinender, weißer Farbe darübergesetzt[2]). In diesem Blatte glaube ich mit Bestimmtheit die Hand Ghirlandajos erkennen zu können. In diesem Kopfe grüßt uns des Meisters Frauentyp; einen Augenblick glauben wir die Züge der Maria von der Pariser Heimsuchung vor uns zu sehen, aber schon stehen wir vor der Anbetung der Hirten (Tafel 72, Abb. 2), sehen das Haupt der Mutter dem Kinde zugeneigt und erkennen, daß es dieselbe ist, hier wie dort. Dieselbe Neigung des Kopfes, dieselbe Linie von der Stirn über die Wange zum Kinn, derselbe schmale, ein klein wenig gespitzte Mund. Dazu kommt der Schleier, das Zeichen der jungen Frauen, und hier wie dort das auf die Schultern herabfallende Haar. Der Abschluß des Gewandes über der Brust ist auch auf der Zeichnung durch eine feine Linie gegeben, und die Falten des Mantels, der sich im Nacken der Madonna bauscht, sind auch auf unserer Studie mit wenigen Strichen angedeutet. Einer noch näheren Übereinstimmung wird es nicht bedürfen, um uns zu überzeugen, daß wir in dieser und keiner anderen Zeichnung eine Skizze zu der Madonna vor uns haben. Das wesentlichste aber ist, daß die Studie ihre Herkunft aus Domenicos Hand auch ohne diese Übereinstimmung nicht verleugnet. Wir erkennen in ihr von vornherein ein Werk des Meisters. Auch die größte Ähnlichkeit mit dem Detail eines gesicherten Bildes sollte immer nur als Bestätigung einer vorher gefaßten Ansicht, nicht aber als einziges Kriterium für die Zuweisung angesehen werden.

Hier liegt der Angelpunkt für alle weitere Arbeit auf diesem Gebiet. Die Zeichnungen müssen für sich, nicht lediglich im Zusammenhang mit den Gemälden behandelt werden. Um absolut sichere Stücke müssen die übrigen auf Grund der Stilkritik gruppiert werden, ganz gleichgültig, ob Beziehungen zu Bildern bestehen oder nicht. Dann werden wir uns nicht mehr im Kreise drehen, sondern die Resultate, die wir hier oder dort gewonnen, werden sich ergänzen, uns hier die Wahrheit, dort unsern Irrtum enthüllen, in jedem Fall aber unsere Kenntnisse vertiefen und manche neue Frage in Fluß bringen. Um ein Beispiel zu geben: Es wäre interessant, einmal zu untersuchen, in welchem Umfange Zeichnungen aus der Werkstatt Verrocchios in das Atelier Ghirlandajos gekommen sind und ob nicht vielleicht Domenico eine Zeitlang bei dem Altmeister selbst tätig war. Urkundlich ist da bisher nichts zu erweisen, stilkritisch kann man nur vermuten. Der starke Einfluß Verrocchios auf Domenico tritt besonders in den Bildern der 80er Jahre deutlich zutage. Ich fand bei meinen Arbeiten in den Uffizien auch ein Blatt (Nr. 432), das auf der einen Seite eine Skizze von Domenico, eine Studie zu dem Kinde der Madonnentafel in Pisa, auf der andern eine flotte Federzeichnung zeigt, die unverkennbar auf Andreas Werkstatt, vielleicht auf Lorenzo di Credi zurückgeht. Wie hat man sich die Erscheinung, die sicher nicht vereinzelt steht, zu erklären? Wir sehen, daß auf Schritt und Tritt Fäden an die Oberfläche kommen, die zu verfolgen es sich der Mühe lohnte. Die fruchtbaren Arbeiten Wickhoffs, Berensons, Beckeraths, Jacobsens u. a. müssen zu gelegener Zeit wieder aufgenommen werden. Von vielen Fragen, auf die die Gemälde keine Antwort geben, werden wir bei weiterer eingehender Beschäftigung mit den Handzeichnungen die Lösung finden. Paul Erich Küppers.

(1) Katalog: 441 Testa muliebre velata. Maniera di Leonardo. Stile d'argento con lumi di biacca, carta roseaca. L. 11, 5, L. 10, 5. Siehe Abb. 1, Taf. 72.
(2) Die weiße Farbe beschränkt sich auf den Schleier, das Gesicht ist nicht gehöht.

# REZENSIONEN

## BERNHARD PATZAK, Die Renaissance- und Barock-Villa in Italien. Band II. Palast und Villa in Toskana. Versuch einer Entwicklungsgeschichte. Zweites Buch: Die Zeit des Suchens und Findens (Pseudorenaissance u. klassische Renaissance). Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1913. Preis M. 40.—, geb. 44.—.

Nach dem Erscheinen des vorliegenden zweiten Buches des I. Bandes ist das auf die Entwicklung des italienischen Villenbaues gerichtete Werk wenigstens zu einem vorläufigen Abschluß gekommen, der den Blick auf das Ganze, den Weg und seine Ergebnisse, gestattet. Ehe wir es nach seinen grundsätzlichen Neuwerten bestimmen, wird es rätlich sein, die Einzelbesprechung des Mittenbuches, das nach dem dritten und ersten herauskam, durchzuführen. Für die Zusammenhänge mit den früher erschienenen Teilen verweisen wir auf die übersichtlichen Feststellungen, die hier (im 5. Jahrgang, S. 434 ff.) von Josef Strzygowski für das erste, (im 1. Jahrgang, S. 679 ff.) von Georg Gronau für das letzte Buch gegeben sind.

Die beiden ersten Bücher bilden ein Zusammengehöriges: der Zeit des Werdens folgt die des Suchens und Findens. Die ineinander greifende Frühentwicklung mündet in die mehr selbständige Entfaltung des städtischen Palast- und des ländlichen Villentyps. Dem entspricht auch die Aufteilung des Buches in zwei Hauptabschnitte. Der toskanische Palastbau der Epoche fällt für P. unter den Begriff der Pseudorenaissance. Die genetische Begründung dieser Bezeichnung reicht in das erste Buch zurück, wo schon die bestimmenden Bausteine des neuen Typs, germanischen, orientalischen und provencalischen Ursprungs, nachgewiesen werden. Der Anteil des Romanischen an der neuen Stilgattung wird gegenüber Geymüller als „romanisch im Renaissancegewande", der des Gotischen dahin präzisiert, daß hier die aus Frankreich importierte gotische Konstruktion das Gewand der Renaissance angenommen habe. Diese Feststellungen sind insofern von prinzipiellem Belang, als der Verfasser mit ihnen die für jede Baukunst ausschlaggebenden struktiven Elemente auf mittelalterliche Überlieferung zurückführt, den Renaissancebegriff im engeren Sinne des Wortes aber auf die gelegentliche Verwendung antikisierender Ornamente beschränkt, — wobei „Antike" wieder die reduzierte Bedeutung des orientalisch durchtränkten Spätrömischen erhält. Der Erkenntnisgewinn liegt hier jedenfalls in der Herstellung einer ununterbrochenen baukünstlerischen Tradition, die an Stelle des jedweder Kontinuität des Kulturganges widersprechenden Sprunges von der Antike zur Renaissance tritt. Bei der Formulierung seines Standpunktes greift P. wohl allzu einseitig auf ältere gegensätzliche Anschauungen zurück, die inzwischen doch schon vielfach, in teilweiser Übereinstimmung mit seinen eigenen Ergebnissen, richtiggestellt wurden. Nur daß bei P. die Vermehrung der erklärenden Quellenrichtungen eine stärkere Verwurzelung und Vertiefung, allerdings auch die besondere Schroffheit seiner Stellungnahme herbeiführt.

Unter solchen Voraussetzungen erscheint innerhalb des Palastbaues Brunnelleschi keineswegs als der Bahnbrecher, den der Florentiner Humanismus und seine Gefolgschaft durch Jahrhunderte in ihm gesehen haben, sondern gerade am vielfältigsten von der mittelalterlichen Tradition, speziell der gotischen, abhängig. Die horizontale, auf spätmittelalterliche, ortsständige Übung zurückgehende Gliederung weicht, nach dem Vorgange seines Palazzo di parte guelfa, der vertikalen, in Florenz zum ersten Male von Alberti bei der Fassade des Palazzo Rucellai voll durchgeführt. Aber gerade diese Pilastergliederung trifft die schärfste Kritik des Autors; er sieht in ihr das erste, weithin schädlich wirkende Beispiel einer innerlich unwahren Baurichtung, die die strenge funktionelle Beziehung von Struktur und Ornament verleugnet und, statt organisches Gebilde zu geben, sich mit Scheinwerk begnügt. Der echte und eigenartige Stilfortschritt und mit ihm: Entlastung von der Tradition und aufsteigende Bewegung kommt weder von einem Florentiner, noch überhaupt von einem Italiener, sondern von dem Dalmatiner Luciano Laurana. Unter Einwirkung der Anlage Diokletians in Spalato äußert sich der neue Stil in seiner klassischen Reinheit zum ersten Male im urbinatischen Herzogssitze des Meisters, dessen Hof sich des Palastes, dessen Zentralbau sich des Domes von Spalato zum Vorbilde bedient. Laurana ist demnach der Begründer der „klassischen Renaissance" im Palastbau Italiens. Inwieweit das Werturteil über Brunnelleschi und Alberti im Vollrechte ist, wird eine weniger leidenschaftliche Beurteilung noch nachzuprüfen haben. Aber sie wird sich dabei der Begründung nicht entziehen können, die P. reichlich zuführt und die als eine neue, genetische Erklärungsquelle die bisherige Einschätzung jedenfalls eingreifend än-

dern muß. P. hat dabei seiner Sache insofern unnötig geschadet, als er leicht die von ihm vorgebrachten Feststellungen für sich hätte sprechen lassen und von Kritik absehen können; er hätte damit wissenschaftlich einwandfreier und überzeugender gewirkt und, indem er selber das Subjektive ausgeschaltet, auch Forschern mit anderen Wertmaßstäben keinen Anlaß gegeben, den Boden objektiver Erklärung zu verlassen und statt dessen zu ästhetisieren. Es ist schade, daß dadurch gerade im Falle Brunnelleschi der Blick auf des Verfassers unbestreitbares Verdienst getrübt wird, das uns beinahe schwerwiegender und für die Gesamtauffassung der Renaissancearchitektur entscheidender erscheint als der andere, unleugbare Gewinn, die Einsetzung Lauranas in das Vollrecht seiner Entwicklungsrolle.

Mit dem zweiten Kapitel, in dem P. Eigenboden betritt und die Entwicklung des bislang nur gelegentlich und zusammenhanglos behandelten toskanischen Villenbaues gibt, ändert sich auch seine Vortragsweise, wird ruhig, sachlich und auf reicher Erfahrungsbasis überzeugend, die Kritik besonnen. Hier gewinnt man mit ihm Schritt für Schritt neue Erkenntnisse. Die vor allem durch Michelozzo vertretene Frührenaissance nimmt den altgermanischen Typ des Gehöftes, der Corte, und das Laubenmotiv auf, bringt sie aber doch wieder durch selbständige und freie Fortentwicklung aller Überlieferung zu höchst eigenartig wirkender Neuform. Die Villa des Cosimo Medici in Fiesole gibt hierfür das erste prächtige, wohl unter venezianischem Einfluß entstandene Beispiel. Mit Giuliano da Sangallo beginnt der Villenbau den Weg ländlicher Tradition zu verlassen und in den Bann der städtischen Bauweise zu geraten. Die Villa Poggio a Cajano des Lorenzo Medici zeigt schon diese Wendung und schlägt damit die Brücke zur Villenarchitektur des Cinquecento, die hier bereits in ihren wesentlichen Grundlagen vorbereitet erscheint. Gerade dieses Kapitel spannt die Erwartung auf die Darstellung der Spätentwicklung, die ein vierter Band bringen soll.

* * *

Der vorläufige Abschluß dieser bedeutsamen Bücherfolge gibt nun noch erwünschten Anlaß zu einer Reihe grundsätzlicher Äußerungen über das Ganze.

Es ist das Vorrecht einer mehr konservativen Schulrichtung in der Kunstgeschichte und ihres kritischen Verfahrens, daß sie dem neuartigen Ideengehalt eines vorgängerischen Werkes ausweicht und ihren Angriff auf das Unwesentliche, auf die Irrtümer und Ungerechtigkeiten richtet, die jede energische Wendung wissenschaftlicher Auffassung notwendig mit sich führt. Daß hier solche Irrtümer und dazu die gelegentliche Auslassung der Zwischenglieder für den behaupteten Entwicklungsgang, die eine überzeugendere Schließung der Kette herstellen würden, derzeit noch vorliegen, wird nicht bestritten. Es wird des Autors und der beteiligten Forschung Sache sein, die Berichtigungen und Ergänzungen im einzelnen vorzunehmen, und erst diese Nacharbeit kann zeigen, ob damit dem Standpunkt des Verfassers wesentliche Stützen entzogen werden, wird darüber entscheiden, ob durch die Nachprüfung die Ideenstruktur des Ganzen verschoben oder gar umgestoßen werden kann. Und darauf allein kommt es ja bei einem Werke wie diesem an.

Sicher ist zunächst dies: Daß P. ein Gebiet der Kunstforschung, die Architektur der Renaissance, das im großen Ganzen für abgeschlossen und erledigt galt, wieder zum Problem gemacht hat, daß er, vor allem durch die Einbeziehung einer bisher vernachlässigten Sachgruppe, die zuständlich gewordene Auffassung des Ganzen in volle Bewegung gebracht hat. Dieser Bewegung wird sich niemand mehr entziehen können, der auf diesem Boden arbeitet, — er mag seine Stellung für oder wider nehmen. Und das sind Bücher, die jede Wissenschaft zuweilen braucht, soll in ihre Erkenntnis nicht Stillstand und Traditionsstarre kommen. Von solcher Art waren ja auch immer die lebendigen Bücher des Wissens und ähnlich war auch ihre anfängliche Aufnahme seitens der überraschten Zeitgenossen.

Fest steht die entschiedene Erweiterung des Gesichtskreises, die jeweils auch eine grundsätzliche Wendung bedeutet. Sie bricht zunächst mit der unbegründeten, übergebührlichen Vormachtstellung von Florenz und Toskana. An Stelle der überbetonten Stadt- und Landschaftsindividualität tritt der wirkende Austausch der lokalen Kunstkreise. Ähnlich wie in Holland, wo erst seit dem Widerspruch Hofstede de Groots die Bezirksauffassung der Kunstentwicklung im 17. Jahrhundert einer Gesamtauffassung zu weichen beginnt, wird auch hier die nächste Folge in der gleichmäßigeren Berücksichtigung aller am Gemeinwerke der Renaissance beteiligten Kräfte gelegen sein. Das auch sonst schon vielfach erschütterte Individualitätsprinzip wird auch hier dem Rechte der sozialen Energien Platz machen müssen.

Aber wichtiger noch erscheint die weitere Ausdehnung des Horizonts: von mediterraner Befangenheit auf die östlichen und nordischen Ein-

flußsphären. Die schon vielfach durchbrochene Einkreisung der italienischen Kunst innerhalb der engeren Grenzen ihres Entfaltungsbezirks, der engherzige topographische Standpunkt muß jetzt aufgegeben werden und allen an der Entwicklung beteiligten externen Elementen recht geschehen. Mögen bei diesem ersten Versuch im Bereiche der Renaissancearchitektur, bei der Verschiebung der Schwerpunkte unhaltbare Gleichgewichtsstörungen mit unterlaufen sein und die frühere einseitige Übertreibung eine parallele, wenn auch gegensätzliche in den neuerkannten genetischen Werten zur Folge gehabt haben, sie sind nicht mehr aus der Welt zu schaffen, wenn auch dem Maß ihres bestimmenden Anteils prüfend nachgegangen werden muß. Dann wird sich auf Grund der Gegenschätzung jenes Gleichgewicht in der reformierten Auffassung der Epoche erreichen lassen, das derart wieder mit ein Verdienst der vorliegenden Arbeit bleibt.

In die unausbleiblichen Folgen: Nachweis der Kontinuität der Genese und universeller Zusammenhalt, werden jetzt die Bildnerei und Malkunst mit einbezogen werden müssen. Klarer machende und stützende Parallelen müssen sich dort ergeben, zumal in einem Kunstkreise, der wie kein anderer in der Neuzeit das Zusammenwirken aller künstlerischen Kräfte zur Darstellung einer Gesamtkunst beschäftigt.

Und erst damit wird die Kunstforschung ihre weiteste Aufgabe, die in der Revision des Kulturbegriffes der Renaissance gelegen ist, im Sinne ihrer dringend gewordenen Pflicht ganz erfüllen. Die Lebensforschung ist ihr schon vielfach vorausgegangen, die Gesamtkonzeption Jakob Burckhardts ist schon durch eine wichtige Reihe von Detailuntersuchungen, namentlich wirtschaftlicher und sozialer Richtung, in ihrer ideellen Eindeutigkeit erschüttert worden. Die Kunstforschung kann hier mehr als sachliche Neuergebnisse beisteuern. Indem sie, wie P., den neuartigen Formwert auf Ursprung und Überlieferung zurückführt, gibt sie Prozesse, die zu paralleler Untersuchung aller übrigen Lebenserscheinungen von ähnlich individuellem und neuartigem Ansehen anregen müssen. Auch hier beruht ja die gegenwärtige Einschätzung noch zum guten Teil auf althumanistischem, zeitgenössischem Urteil, das auch bei bestem Willen nur das Sein, nicht auch das Werden sehen konnte. P.s Werk ist eine wichtige Station auf dem Wege zur revidierten Kultur der Renaissance, zur Objektivierung ihres Gesamtbegriffes.

Der Verfasser hätte sich nicht nur seinen Weg leichter, sondern auch die durchaus unangebrachten Angriffe auf Burckhardt unnötig gemacht, wenn er, statt immer wieder auf den herrlichen Begründer der neueren Renaissancewissenschaft zurückzugreifen, die kulturhistorische Nacharbeit des letzten Menschenalters eingehend berücksichtigt hätte. Es wäre ihm dann nicht nur manche Mühe der Neuentdeckung erspart geblieben, die dort schon vorweg genommen ist, er hätte dort nicht nur manchen Stützpunkt für die eigene Auffassung gewonnen, er wäre auch in dem Blick auf den einträchtigen Gang von Kunst und Leben vielfach bestimmt und gestärkt worden. Weist das nicht auf einen ziemlich allgemeinen Mangel unseres kunstgeschichtlichen Betriebes hin, auch dort, wo er umfassendes Schauen bekundet? Und legt nicht gerade eine derart ausgreifende Aufgabe, wie P.s Werk, als erste, auch ökonomische Pflicht nahe, sich den gegenwärtigen Stand der Kulturwissenschaft für den betroffenen Boden zunächst voll und eingehend zu eigen zu machen? Oder ist die Zeit noch immer nicht gereift, die diese unnützen Müheaufwand und Kräftezersplitterung ersparende Zusammenarbeit der Fachwissenschaften möglich machen würde? Nähere Erwägungen, die dem Zustandekommen dieses belangreichen Werkes nachgehen, müssen zweifellos in die künftige Arbeitsweise der verwandten Fachforschung überhaupt Klärung und Wendung bringen.

Wie tiefgreifend die Wirkung einer derartigen Gemeinforschung für Anlage und Vorgang der Einzelarbeit sein würde, läßt sich in der Anwendung auf den vorliegenden Fall ungefähr ermessen. Ein solcher Forschungsbetrieb schließt schroffe, vorausgenommene Standpunkte und mit ihnen jene Ideengeschichte, die schon überwunden schien, von vornherein aus. Erst Erfahrungsreihen stellen neue Probleme auf, führen zur zwingenden Erscheinung neuer Ideenzusammenhänge. Für P. steht das in allgemeinen Grundzügen erkannte Problem voran, er stellt es auch vor die Detailuntersuchung, und die Folge ist, daß es unter dem Diktat der Idee nicht immer ohne Gewaltsamkeiten an dem Detail seines Erfahrungsschatzes abgeht. Mit dieser Voraussetzung würde auch die unnötige und häufig auch deplazierte Heftigkeit gegen Künstler und Forscher, die Einführung seines angriffsfrohen Temperaments, mit einem Wort die Vermischung subjektiver Leidenschaftlichkeit mit einem objektiven Forschungsgegenstande wegfallen. Damit würde auch die Form des Werkes ihre Augenblickserscheinung aufgeben und Dauer verbürgen. Gerade darin, in der Kunstform wissenschaftlicher Arbeit, bleibt Jakob Burckhardt der unerreichte, unvergängliche Lehrer.

Der besondere, bewegende Wert des Werkes wird von solchen Ausstellungen nicht geschmälert. Er ist ohne die Lehre Josef Strzygowskis nicht denkbar. Für sie bedeutet dieses Buch neuen Bodengewinn und ein Zeichen mehr, daß sich der bisherige Wissensstand ihrer eingreifenden, umwälzenden Kraft nirgends entziehen kann, wo immer er ihre Kreise berührt. Max Eisler.

## FRIEDRICH GOTTLIEB WELCKER, Zoegas Leben. I. Teil XX u. 264 Seiten. II. Teil VIII u. 262 Seiten. 8°. (Klassiker der Archäologie, im Neudruck herausgeg. von F. Hiller von Gaertringen, G. Karo, O. Kern, C. Robert; Bd. II und Bd. IV.) Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 1912/13. Preis brosch. 4.— und 4.— M.

Zum Glück gehört Welckers Zoega nicht zu den Büchern, denen des Rezensenten Lob zu einem kurzen Leben zu verhelfen braucht; so möge man die späte Anzeige mit der Teilnahme des Verfassers am Kriege entschuldigen, auch jetzt kann er an Stelle der in Aussicht gestellten Würdigung (Monatshefte 1914, S. 409) nur eine kurze Anzeige auf Grund voraugustlicher Notizen geben.

Das Buch führt den Untertitel: „Sammlung seiner Briefe und Beurteilung seiner Werke durch Friedrich Gottlieb Welcker." Zoegas Briefe gehen vom Beginn seiner Göttinger Studienzeit bis in die letzten römischen Tage, wo er — wenigstens in etwas — die Ruhe gefunden hat, die er in seiner nordischen Heimat vergeblich erhofft hat. „Nun ich die Alpen vor mir sehe," schreibt er aus Wien dem Vater (I, 228), „und denke, jenseits ist Italien, ist mir wie einem, der nach sauerem Tage zu einem Abendgastmahl geht. Wohl werde ich auch da zu arbeiten haben, aber nicht wie ein Taglöhner"; und an Esmarch (I, 199): „Diese Stadt ist doch unter allen die einzige, wo's noch der Mühe wert ist zu leben" (ähnlich an den Vater, I, 229); an den Vater (I, 234): „Wer diese Stadt kennt, so kennt wie ich, dem wird die ganze übrige Welt langweilig." — Als Biographen hätte sich Zoega keinen besseren wünschen können als Welcker, ihm verwandt durch das feine Kunstverständnis und die Kenntnis der antiken Literatur, auch ein ruhiger, überlegener, umfassender Geist, welcher auch des Sokratischen, welches man an Zoega hervorgehoben hat (II, 218, A. ****), nicht entbehrte. — Es ließe sich aus diesen Briefen unschwer ein Katechismus der wissenschaftlichen Arbeiten zusammenstellen. — Der Druckfehlerteufel hat dem Bibliothekar Hensler in Kiel ein recht langes Leben zugebilligt. T. O. Achelis.

## MOELLER VAN DEN BRUCK, Die italienische Schönheit. Mit 118 Abbildungen. Verlag von R. Piper & Co., München 1913.

Das Buch ist außerordentlich fesselnd, lebendig, die Zusammenhänge zwischen Kunst und Kultur betonend, mehr für den gebildeten Laien als für den Kunsthistoriker bestimmt. Für Moeller van den Bruck erschöpft sich italienische Art und Kunst nicht in der Darstellung der Renaissance, er schürft tiefer und sucht aus dem Zusammenströmen der verschiedensten Völker und der formenden Kraft, die der Erde eignet, die Besonderheiten italienischen Wesens, italienischer Kunst zu erklären. Als schöpferische, treibende Kräfte gelten ihm die etruskischen und germanischen, Byzantinisch-Sarazenisches bleibt eine Episode ohne tiefere Bedeutung, Römisches ist das künstlerisch Hemmende. Obgleich Italien dem Ansturm der Antike so gut wie dem der Barbaren ausgesetzt war, hat sich „die Urseele des Landes" immer wieder durchgerungen, und italienischer Stil bleibt trotz der wechselnden äußeren Form ein Einheitliches, Ewiges, alle Stürme Überdauerndes. „Und eben diese Grundform, mit der die späteren Äußerungen des Landes und seiner Menschen bei aller Freiheit und Neuheit stets wieder übereinstimmten: diesem Grundstil, der die Voraussetzung, aber auch die Bestätigung aller Formeneinheit Italiens war, der im Verlaufe seiner langen und wechselnden Geschichte stets wieder durchschlug und in den man noch nach Jahrhunderten und Jahrtausenden, wofern die Rassen, die in das Land strömten, nur schöpferisch waren, und in dem Maße, in dem sie es waren, immer wieder bildend zurückbog, haben hier die alten Etrusker geschaffen." Und der Anteil der Germanen? So lange sie unvermischt im Lande bleiben, schaffen sie nordische Kunst auf romanischem Boden, als sie durch Blutmischung zu Italienern werden, schlägt die Stunde der Renaissance.

Dieser Rassentheorie, einem der Grundpfeiler des Buches, steht eine ästhetische gegenüber. Schönheit wird als Überschwang gedeutet; zwei Elemente stehen im Kampf: das schöpferische und das bildende, das schöpferische geht über die Natur hinaus, drängt zum Stil, das bildende mit seinem Streben nach Illusion zum Naturalismus. „Von dem Verhältnis, in dem das Schöpferische

und das Bildende, Stil und Naturalismus im einzelnen Kunstwerk zueinander stehen, hängen alle Werte und Unwerte der Kunst ab." Während eine schöpferische Zeit stets auch bildend ist, erlischt der schöpferische Trieb in einer nur bildenden Epoche.

Vom „etruskischen Erbe" über das „Rom der Cäsaren", „das byzantinische Zwischenreich", „das maurische Märchen" führt Moeller van den Bruck den Leser zum „Licht aus Assisi", dem „Beginn der Renaissance"; „der Rausch von Venedig" bildet den Schluß. Mit diesen Kapitelüberschriften ist das Thema des Buches angedeutet. Aber auch ein anderes: der journalistische Einschlag. „Die Ballade von Verona", „Feste in Vesten" — eine irreführende, nur des Klanges wegen gewählte Bezeichnung — u. a. sind Kapitelüberschriften, die in ein wissenschaftliches Buch so wenig hineingehören wie Bilderbezeichnungen: Alesso Baldovinetti: „Schönste Madonna". Piero di Cosimos Idealbildnis der Cleopatra in Chantilly hätte nicht als Simonetta Vespucci bezeichnet werden dürfen, so wenig wie Giovanni Bellinis Allegorie der „Fortuna inconstans" als „Weltherrscherin Venus". Auch berührt es seltsam, daß ein Schriftsteller, der so viel aus anderen Quellen schöpft, Literaturangaben vermeidet, nur ganz ausnahmsweise nennt er im Text einmal die Namen von Wirth, Woltmann, Worringer; nimmt man dazu noch Wölfflin und Burckhardt, so ist die Liste erschöpft. Die gute, wissenschaftliche Gepflogenheit, seine Quellen am Schluß des Buches zu nennen, wollen wir aus Gründen des Anstandes lieber beibehalten.

Manche stilistische Entgleisung fällt beim Lesen auf, es ist viel von „Porträten", „Cartonen", „rinascimentem Empfinden" und ähnlichem die Rede. Auf Seite 580 kann man ein seltsames Urteil über Botticelli lesen: „Aber während Bekenner wie der alte Rembrandt ganz Problem waren . . ., sind die Bilder des alten Botticelli, in der Art, wie er sie heruntermalte, eher Manier — roh und angestrichen, von keiner besonders eindringlichen künstlerischen und deshalb auch von keiner besonders erschütternden menschlichen Wirkung, späte verzehrte und verzerrte Unheimlichkeiten vielmehr, deren verrenkter Stil kaum mehr in verwüsteten Spuren die reinen Schönheiten des jungen Botticelli ahnen läßt." Auch zu Tizian hat der Verfasser kein rechtes Verhältnis. Moeller van den Bruck glaubt an Leonardos Autorschaft bei der Flora-Büste und dem Bacchus, verwirft aber beide Fassungen der Felsgrotten-Madonna! Und so ließe sich noch auf manch andere Unbegreiflichkeit hinweisen. Es fehlt dem Buch an Straffheit und Konzentration, selbst das Bild des vielbewunderten Piero della Francesca zerfließt, der gewiß ein ganz Großer ist, auch wenn man es nicht vom Zufall seiner Geburt abhängig macht, daß er nicht Leonardo geworden („Hätte Piero nur ein wenig weiter nach Osten zu sein Leben begonnen, tiefer ins Toskanische hinein, dort, wo seine Formen in blausilbrigen Staub zerfallen und die Kontur sich in Sfumato lockert, dann wäre er vielleicht schon Leonardo geworden, der die Landschaft auflöste und mit der Landschaft die Kunst", S. 460/61), und vieles hält nicht stand, das im ersten Augenblick blendet.

Gewiß, all diese Ausstellungen treffen den Kern der Sache nicht. Trotz manches Gewaltsamen, Gesuchten und manches offenkundigen Irrtums bleibt das Einheitliche des Buches und sein starker Atem. Wenn man aber wie die Referentin glaubt, daß „die italienische Schönheit" die Anschauung einer Generation über Italien zusammenfaßt, dann bedauert man Entgleisungen doppelt, die man bei einer geringeren Leistung schonend übersieht.

Rosa Schapire.

## REINHOLD WURZ, Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums. Erster Band: Ursprung der Spirale und der Volute. Entwicklung im Orient. Mit 239 Abbildungen. München 1914, Delphin-Verlag.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Im ersten wird ein Überblick über die bisher bestehenden Theorien zur Entstehungsgeschichte der Spirale und Volute gegeben, im zweiten gibt der Verfasser an Hand eines zahlreichen Bildermaterials seine eigene entwicklungsgeschichtliche Theorie dieser Kunstformen in ihrer Ausbreitung über Ägypten, Mesopotamien, Phönizien, Kypros, Palästina, Kleinasien und Persien. Um es gleich vorauszuschicken, sei hier bemerkt, daß die Theorie der Kunstgeschichte des Ornamentes durch diese Untersuchung nur in speziellen Fragen, nicht aber in allgemeiner Hinsicht bereichert wird.

Doch hat es bis jetzt an einer zusammenhängenden, den Orient und Europa umfassenden und von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums geführten Behandlung dieses Themas gefehlt, — und diese liefert der Verfasser, was mit Dank begrüßt werden muß.

Seiner Kritik der bestehenden Theorien kann nicht durchweg beigestimmt werden. Vollkommen richtig ist jedoch die Ablehnung der ganz ab-

strusen Gedankengänge Willy Pastors. Pastor erklärt nämlich die Spirale aus dem Grundriß der sogenannten Trojaburgen der Megalithenzeit, die ursprünglich „Zauber — dann Kultstätten, später Festplätze" gewesen seien. In diesen Trojaburgen sei nun die Bahn der Sonne dargestellt, den höchsten Stand deute der Mittelpunkt der Spiralform, die Stelle des Horizonts dagegen, an der sie im Herbst verschwinde, der Ausgang an der Peripherie an. Diese Burgen seien für die „Sonnenkämpfer eine verkleinerte Nachbildung des Weltenlabyrinths gewesen, in dem der Sonne nachgestellt, in dem sie schließlich eingefangen und festgehalten worden sei". Ihre schweren Grundformen seien, so meint nun Pastor, zum Ornament geworden, das auf allen möglichen Waffen und Gebrauchsgegenständen wiederkehre. Dieses Ornament habe für die Sonnenkämpfer dieselbe „unendlich ernste und symbolische Bedeutung gehabt, wie für die Verbreitung des Christentums das Kreuz", dessen Form in der christlichen Kunst und Kultur in den einfachsten Schmuckstücken, wie auch in den Grundplänen gewaltiger Dome wiederkehre. Man habe das Spiralornament so oft wiederholt, weil „man es immer in der Nähe haben wollte, wie ein geweihtes Amulett". So sei es zur Beherrscherin eines ganzen Stils geworden. Mit Recht erklärt Wurz diese Ableitung schon aus dem Grunde für hinfällig, weil die Spirale ja längst vor dem Aufkommen solcher Bauten bekannt war und auch selbständig in Ländern (z. B. in Ägypten) erscheint, wo solche spiralförmig aufgebauten Denkmäler fehlen.

Gerade auf dem Gebiet der Theorie des Ornaments kann den Blüten dilettantischer Eigenbrödlerphantasie gar nicht scharf genug entgegengetreten werden.

Sehr ausführlich werden auch die Wilkeschen Spezialtheorien über die Entstehung der Spirale gewürdigt, die im wesentlichen von der Annahme ausgehen, daß die Spirale aus einer Zusammensetzung planmäßig gegeneinander verschobener konzentrischer Kreise entstanden sein soll. Ein derartig kompliziertes Verschiebungsverfahren ist in diesen so frühen Zeiten nicht anzunehmen. Nebenbei bemerkt, sind auch die aus dem Verschiebungsverfahren entstehenden Spiralen deutlich verschieden von den uns erhaltenen.

In der weiteren Kritik der zahlreichen Theorien, welche in der Spirale eine Nachahmung von Naturvorbildern sehen, geht Wurz entschieden zu weit. Es ist als sicher anzunehmen, daß die zahlreich in der Natur vorkommenden spiralförmigen Ranken von Schlingpflanzen, die eingerollten Blätter der Farnkräuter, Muscheln usw. immerhin anregend und befruchtend gewirkt haben.

Die Erklärung der Spirale aus technisch-materiellen Bedingungen im Anschluß an die Anschauungen Sempers und Conzes ist es, von der schließlich Wurz ausgeht. Nur unterscheidet er sich von den meisten seiner Vorgänger dadurch, daß er die Spirale nicht aus der Metalltechnik erklärt. „Diese Ableitung aus dem Metalldraht ist schon aus dem Grunde hinfällig, weil zweifellos die Spiralverzierung schon längst vor dem Aufkommen des Metalles bekannt war." Das positive Ergebnis, zu dem Wurz kommt, ist, daß die Spirale aus der Textilindustrie stammt, und zwar sei sie aus der natürlichen Behandlung von Schnüren und Stricken entstanden. „Das Aufwickeln und Abrollen derartiger Stoffe waren ja uralte Verrichtungen . . . Die Wulstspirale von Robenhausen, die Bodenspiralen der ägyptischen Tongefäße und der Körbe und Schalen der Naturvölker sind vom Zentrum aus, d. h. von innen nach außen, gerollt. Auf diese Weise ist die Einzelspirale, welche die Urform ist, entstanden. Die im Linienzuge ununterbrochen fortlaufende Spirale kommt auf einfache Weise dadurch zustande, daß man eine Schnur oder ähnliche biegsame Produkte an einer Stelle scharf umbiegt, die beiden Teile um diese Stelle dreht, das eine Ende nach der einen, das andere nach der entgegengesetzten Seite richtet und dies in bestimmten Abständen wiederholt. Die weitere Ausbildung und Entwicklung der Spirale hängt wahrscheinlich eng mit Näh- und Stickarbeiten, d. h. mit Schnuren zusammen, die als Verzierung auf Kleider oder zur Verstärkung für Schilde mit Knochennadeln auf kräftige Unterlagen, z. B. auf Leder genäht worden sind, das schon in paläolithischer Zeit sorgfältig zubereitet worden ist . . ."

Wurz weist besonders auf die Linienführung der Umbiegungsstelle im Zentrum der Spiralen hin. Mit Recht erkennt er, daß sie völlig mit den aus Schnuren und Seil hergestellten Spiralen übereinstimmt. Er folgert daraus den Zusammenhang mit diesen Stoffen. Dieser Zusammenhang läßt sich natürlich nicht leugnen, nur ist unseres Erachtens dieser Zusammenhang nicht das Primäre, sondern die einmal gefundene Spirale wurde eben hauptsächlich in diesen geeigneten Stoffen nachgebildet.

Wurz erklärt auch im Süden Europas die Spiralen auf den bekannten Goldfunden aus Mykene als Nachahmungen von aufgelegten Schnüren.

Die Rieglschen Theorien, welche überhaupt erst unseres Erachtens erklären, wieso Spiralen ge-

bildet werden konnten, lehnt er vollkommen ab. Uns erscheint die Rieglsche Ornamenttheorie speziell in ihrer weiteren Ausbildung durch Worringer nach wie vor als die einzig mögliche Erklärung. Allerdings kann man Wurz zugeben, daß für die Einzelform der Spirale die Annahme fortlaufend gezeichneter tangential-verbundener konzentrischer Kreise eine etwas gezwungene Erklärung ist. Doch gibt Riegl selbst zu, daß diese Erklärung der Spirale von ihm a priori konstruiert sei. Aus dieser falschen Erklärung einer Einzelform folgert jedoch noch nicht die Unrichtigkeit der gesamten Theorie Riegls.

Zur Erklärung der Volutenform stehen sich zurzeit zwei Theorien gegenüber. Die eine geläufigere, die von Durm, Thiersch und verschiedenen anderen vertreten wird und besonders in Architektenkreisen zahlreiche Anhänger hat, leitet sie von einer alten Konstruktionsform des Zimmerhandwerkes ab, nämlich von dem quer über die Säule gelegten Sattelholz, die andere führt die Volute auf verschiedene Naturformen Ägyptens, so den Papyros, den Lotos und die Lilie zurück. Wurz verwirft beide Theorien und nimmt ein anderes Entstehungsgebiet der Volute an, nämlich den kretisch-mykenischen Kulturkreis, und die Dattelpalme als Ursprungspflanze.

Zu dem zweiten Teil des Buches, den eigentlichen rein archäologischen Hauptteil, möchte ich nur einige kurze Bemerkungen machen, da seine theoretischen Hauptergebnisse ja schon in der Einleitung vorweggenommen waren.

So ist (S. 33) die Analogie zwischen den Spiralnetzsystemen Ägyptens und des kretisch-mykenischen Kulturkreises tatsächlich überzeugend.

Sehr wesentlich ist es, daß Wurz, der schon von Borchardt ausgesprochenen Annahme, daß die Volute auf die alte Wappenpflanze Oberägyptens zurückzuführen sei, auch zustimmt. Ein Widerspruch gegen diese Tatsache läßt sich wohl heute nicht mehr mit Recht hören. Daß Wurz im Gegensatz zu Schweinfurth, der sie für eine Aloe hält, Meurer, der in ihr ein Lauch sieht und Borchardt und Puchstein, die sie als Lilie bezeichnen, auch in dieser Wappenpflanze die Dattelpalme sieht, unterscheidet ihn nicht prinzipiell von diesem Standpunkt. In der Absicht, aus der einen Dattelpalme sämtliche Ornamentmotive zu erklären, geht Wurz entschieden zu weit. (Vergl. S. 44)

Als ganz willkürlich erscheint es, die überaus charakteristische Dreiecksform des Kyprischen Kapitells als ein vergrößertes Einzelblatt aus dem bei dem ägyptischen Volutenkelch vorkommenden Papyroshüllkelch zu erklären, dessen mittleres Blatt vergrößert worden sei. Es widerspricht vollkommen jeder Entwicklungsgeschichte des Ornamentes, daß ein naturalistisches Motiv, dessen Charakteristikum die gleichmäßige Reihung ist, plötzlich in der Weise verändert wird, daß ohne funktionelle Ursache eines der vorher gleichwertigen Elemente hervortritt.

So finden sich noch zahlreiche einzelne Punkte, in denen der Verfasser, um möglichst alle Erscheinungen mit der Dattelpalme in Zusammenhang zu bringen, etwas gewaltsam verfährt. Im ganzen kann jedoch zweifellos die Zurückführung vieler und wesentlicher Faktoren auf die Dattelpalme gebilligt werden. Vor allen Dingen ist das Prinzip der Untersuchung eines einzelnen Ornamentmotives von der Vorgeschichte bis weit hinein in das Gebiet der eigentlichen Kunstgeschichte überaus dankbar zu begrüßen, gleichgültig, ob man mit den Spezialergebnissen einverstanden ist oder nicht. Denn gerade die Kunstgeschichte des Ornamentes leidet daran, daß das Material in ethnographischen, anthropologischen, archäologischen und kunstgeschichtlichen Zeitschriften zusammenhanglos verstreut ist. Paul Zucker.

## BENEDETTO CROCE, Grundriß der Ästhetik. Autorisierte deutsche Übersetzung von Theodor Poppe. Felix Meiner Verlag, Leipzig 1913.

Von der geistigen Kultur des modernen Italiens kann man nicht sprechen, ohne zur näheren Bezeichnung ihrer bedeutsamsten Äußerungen immer wieder den Namen des in Neapel lebenden Philosophen Benedetto Croce zu nennen. Die deutsche Kunstwissenschaft, der italienischer Geist, wie sie sich auch zu ihm stellen mag, mehr bedeutet als jeder anderen Disziplin, kann ein Buch nicht unbeachtet lassen, in welchem dieser durch umfassenden Blick und Schwung des Geistes ausgezeichnete Denker eine gedrängte Darstellung der Hauptprobleme seiner Ästhetik gibt — auch wenn dieser Denker vielleicht in der Konzeption und sicherlich in der Auseinandersetzung seiner grundlegenden Ideen sich näher an der Dichtung als an den bildenden Künsten orientiert zeigt. Die früher so selbstverständliche, neuerdings öfter bezweifelte Einheit aller Kunst wird von Croce mit Entschiedenheit betont, deswegen erhebt sein Buch den Anspruch, mit seinen Formulierungen auch den theoretischen Tatbestand der bildenden Künste zu erfassen. Aber auch wer gegen die Übertragbarkeit von Beobachtungen und Begriffsbestimmungen von einer „Kunst" auf die andere Bedenken hegt, muß

doch zugeben, daß die Grundlegung der verschiedenen Künste tatsächlich immer wieder auf eine einheitliche Terminologie und die gleichen Problembegriffe von Form, Inhalt, Ausdruck u. a. zurückkommt. Auf jeden Fall bleibt einer Orientierung über die Art, wie ein bedeutender Geist Kunstprobleme durchdenkt, von allen Anregungswerten des kenntnisnehmenden Interesses abgesehen, das dauernde Verdienst, zur Konsolidierung der übereinstimmenden wie der gegnerischen Kunstanschauungen beizutragen.

Eine solche Wirkung wird der deutsche Leser vielleicht bei der wiederholten Lektüre stärker spüren als bei der ersten. So sehr sich Croce den klassischen deutschen Denkern verpflichtet fühlt — was er während der heutigen politischen und kulturellen Krise Italiens mehrfach rühmend und rühmlich bekannt hat — seine eigene Denkweise wie seine Darstellungsart hat allen inhaltlichen Beeinflussungen zum Trotz ihr urtümlich romanisches Gepräge bewahrt. Es liegt Croce weniger, Begriffe zu analysieren, ihre Verknüpfung zu sichern, die Fundamente des Aufbaus zu prüfen, als vielmehr mit überraschenden Durchblicken zu zeigen, wieviel eine Definition, die sich aus einem Minimum von Begriffen zusamensetzt, in sich einschließt und wie viele Möglichkeiten des Folgerns sie bietet.

Diese methodische Verschiedenheit, deren Feststellung alles andere als den Vorwurf geringerer Kritik und Gewissenhaftigkeit bedeutet, wird besonders klar, wenn man die systematische Stellung von Croces Grundbegriff der lyrischen Intuition etwa mit der von Volkelts inhaltlich sich mit ihm deckendem Begriff des gefühlserfüllten Anschauens vergleicht. Volkelt bezeichnet damit die „erste Grundnorm" des Ästhetischen, für Croce ist die Intuition, die Zusammenfassung von Gefühl und Bild, nicht nur völlig ausreichend, das Wesen des Künstlerischen und der Kunst zu bestimmen, sie vom Physischen, Hedonistischen, Ethischen und Logischen abzugrenzen, sondern auch die Lösung der Probleme von Inhalt und Form, Sachlichkeit und Schmuck, Phantasie, Technik, Ausdruck, Schönheit in die Wege zu leiten und den Gegensatz des Klassischen und Romantischen zu erledigen. „Eine Gefühlsspannung, eingeschlossen in den Kreis einer Darstellung" lautet Croces Formel für die Kunst, und der kritische Leser, der sie etwas einfach findet, erblickt in der gelegentlich hingeworfenen Bemerkung, daß Gefühl und Bild außerhalb der ästhetischen Synthese für den künstlerischen Geist nicht vorhanden, sondern nur auf einer anderen Erkenntnisebene auseinanderfallen, ein Problem, dessen Behandlung er gern näher in den Vordergrund gerückt sähe. Aber Croce darf verlangen, aus der Gesamtheit seines Denkens interpretiert zu werden, und kann den hier etwa unbefriedigt gebliebenen Leser nicht nur auf eine ausführliche Ästhetik, sondern auf mehrere allgemein geisteswissenschaftliche Grundlegungen verweisen.

Völlig unberechtigt aber wäre der Verdacht, Croce sei ein selbstgenügsamer Dialektiker, der mit seiner nun einmal geprägten Formel die endgültige Wahrheit gefunden zu haben glaubt. Hiergegen spricht schon sein eigentümliches Verhältnis zur Geschichte der Ästhetik, deren Inhalt und Ergebnis von der großen Mehrzahl der Anspruch auf Selbständigkeit erhebenden Ästhetiker recht geringschätzig beurteilt, von Croce aber in einer ganz neuen Weise geschätzt und verwertet wird. Er weist darauf hin, daß das fortschreitende Leben des Geistes, indem es die Probleme erneuert und vervielfältigt, die früheren Lösungen zwar nicht falsch aber unzulänglich macht. Diese quantitierende Erklärung historischer Irrtümer und Fehlschläge wird viele, darunter auch den Referenten, allerdings nicht ganz befriedigen, aber die Aufzeigung des engen Zusammenhanges von Irrtum und Erfassung der Wahrheit, der immanenten Notwendigkeit, mittels der Kritik an die verschiedenen bereits vorhandenen Lösungsversuche anzuknüpfen, ist einem fruchtbaren Aperçu entsprungen und mit einer Überlegenheit durchgeführt, die sich weit von dem systemgläubigen Hochmut derer unterscheidet, die nur das als richtig anerkennen, was mit ihrer vermeintlich eigenen Meinung übereinstimmt.

Hugo Bieber.

## HILLAIRE BELLOC, The book of the Bayeux tapestry. London, Chatto & Windus, 1914.

Vermutlich wird dieses interessante Buch im Augenblick seinen Weg nicht nach Deutschland finden. Es möge daher eine kurze Besprechung erfahren, um so mehr, als die beschriebenen Kunstwerke in diesem Kriege vielleicht noch einmal genannt werden. Bayeux liegt in der Normandie, westlich von Caen. Die auf 38 Seiten wiedergegebenen 76 farbigen Reproduktionen zeigen die Gobelins aus der Kathedrale dieser Stadt und behandeln die Geschichte von Harold und der Eroberung Englands durch Wilhelm, den Herzog der Normandie. Der Vorwurf ist gewiß so interessant wie möglich. Für den Engländer steht die Wichtigkeit der auf den Gobelins dargestell-

ten Ereignisse auf einer Stufe mit der Schöpfung der Welt und der Sündflut. „To have ancestors who came over with the conqueror" bedeutet für den „stolzen Engländer" mehr, als geboren zu sein.

Der Gobelin ist 68 m lang und 50 m hoch mit etwa 1250 dargestellten Figuren und eines der sehr wenigen auf uns überkommenen Produkte von Webarbeiten mit Handbearbeitung früherer Zeiten. Er befindet sich im Augenblick wieder im alten Bischofspalast zu Bayeux, nachdem er zu Napoleons Zeiten aus der Kathedrale geholt worden war, um als Decke für einen Transportwagen zu dienen. Er stammt aus dem 12. Jahrhundert, während sich die dargestellten Episoden im 11. Jahrhundert abspielten; vermutlich wurde er im Anschluß an geschriebene Erzählungen aus der Zeit der Eroberung bearbeitet. Wir finden auf ihm Details, die in dem Roman de Ron des Minnesängers Wace aus dem 12. Jahrhundert erwähnt sind, daneben Einzelheiten, die vermutlich älteren und verloren gegangenen Schriften entlehnt sind. Der bei einer Figur angegebene Name Turold rechtfertigt diese Vermutung. Turold war Wilhelms Lehrer, und sein Sohn schrieb den Roman de Roland. Hiernach könnte man glauben, daß der Anfertiger des Gobelins durch Studium der Schriften Turolds angeregt worden sei. Ein Mann, der den Roman de Roland verfaßte, und der in so enger Beziehung zu dem Hofe der Normandie stand, wird wohl auch über ein so wichtiges Begebnis wie die Eroberung Englands geschrieben haben; nicht unparteiisch, fürchte ich, aber auch der Gobelin mutet nicht unparteiisch an. Er schildert die Geschichte Harolds, von seiner Ankunft am Hofe der Normandie bis zu seinem Tod auf dem Schlachtfeld. Er wird als der Meineidige dargestellt, der trotz seiner heiligen Versprechungen nach dem Tode Eduards selbst den Thron Englands bestieg, anstatt ihn Wilhelm von der Normandie zu überlassen, wie er gelobt hatte. Wir, die wir heute tagtäglich von den verschiedensten Meinungen über die Schuldfrage an dem Weltringen unterrichtet werden, wir verstehen es gut, daß über die Tragödie des 11. Jahrhunderts auch verschiedene Ansichten herrschen mußten. Wace wie Turold waren Bayeuxer in einer Zeit, in der man sich nicht gut auf Preßfreiheit verlassen konnte.

Nach jahrhundertelanger Überlieferung sollen die Königin Mathilde, die Gemahlin des Eroberers, und ihre Frauen mit ihren hochadeligen Händen das Gewebe selbst gewirkt haben. Es ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, daß eine Gewandung des 12. Jahrhunderts schon im 11. Jahrhundert angefertigt sein kann. Der Reiz des Buches liegt in der unbeeinflußten Ursprünglichkeit. Die alten Darstellungen werden auf ein empfängliches Gemüt äußerst stark einwirken, ja dieses überwältigend angreifen, heute noch mehr als früher. Heute, da wir inmitten eines Kampfes stehen, der uns heftig an jene früheren Zeiten erinnert, der sich selbst nicht weit von dem dargestellten Platze abspielt und auch nicht weit von der Stadt, wo die Arbeit angefertigt wurde und heute noch bewahrt wird. Hoffen wir, daß sie unbeschädigt diese schweren Zeiten überstehe.

Rudolf Bangel.

## GOTTFRIED HEINERSDORFF, Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Mit 159 Abb., einer Einleitung u. einem Anhang über moderne Glasmalerei von Karl Scheffler. Berlin, B. Cassirer, 1914.

Zu den vortrefflichen Einzelforschungen über Glasgemälde, welche das letzte Jahrzehnt uns, nebst den zwei monumentalen Spezialkatalogen des Münchner Nationalmuseums (von Schinnerer) und des Berliner Kunstgewerbemuseums (von H. Schmitz) gebracht hat, tritt mit diesem Buch ein Werk allgemein aufklärenden Inhalts, das für weitere Kreise außerordentlich brauchbar und erwünscht ist. Es ist kein Zufall, daß in die gleiche Zeit, in der das wissenschaftliche Interesse an den alten Glasfenstern erwachte, auch das heutige Glasfenster in Deutschland seine künstlerische Auferstehung feierte. Wir haben Ähnliches auf vielen Gebieten des Kunstgewerbes erlebt. Tatsache ist aber, daß wir mit dem Sinn für ein zeitgemäßes Kunstgewerbe auch ein tieferes Verständnis der alten Gewerbe erlangt haben, deren Zusammenhänge von Stil und Technik einer eklektisch denkenden Generation meist verborgen geblieben waren (trotz Semper). Dazu kommt, daß erst die Fortschritte der Photographie in letzter Zeit erlaubten, ein weitschichtiges Material von Glasgemälden zusammen zu bringen.

Heinersdorff-Schefflers Buch ist aus dem Zusammenwirken beider oder aller drei Faktoren entstanden: die wissenschaftliche Freude an den alten Meisterschöpfungen verbindet sich in Heinersdorffs Person mit den Kenntnissen des Fachmenschen, der das wesentlichste Verdienst an der Erneuerung der herrlichen Kunst besitzt. Und so spricht er mit genau geprüften, kurzen und anschaulichen Sätzen über die Technik, die durch

Abbildungen sehr gut unterstützt werden, und über die Entwicklung der Glasmalerei vom 11. bis zum 17. Jahrhundert, wo sie künstlerisch abstirbt. Karl Scheffler behandelt das Wesen, die Vorbedingungen und die kurze Entstehungsgeschichte des heutigen Glasfensters von Lechter bis zu Thorn-Prikker. Den breitesten Raum nehmen naturgemäß die Abbildungen ein; und wenn ihnen auch das eine Lebenselement der Glasbilder fehlt, das Wunder der Farbe, so geben sie doch ein gutes Bild von der Stilentwicklung und den wesentlichen Verschiedenheiten der deutschen und französischen Art in ausgewählt guten Beispielen.

Man erfährt nichts von der bahnbrechenden Bedeutung Heinersdorffs für das moderne Glasfenster; das verbot sich einer wahrhaft vornehmen Gesinnung einigermaßen, aber es ist doch schade, daß man auf diese Weise um die Kenntnis der Ursprünge kommt. Vielleicht gibt sie Heinersdorff in anderer Gestalt, durch Vermittlung einer Zeitschrift, doch noch einmal heraus, denn er ist der gegebene Mann, die ersten und wichtigsten Keime der Erneuerung zu schildern, da sie sich um seine Persönlichkeit herum vollzog. Heinersdorff ist einer jener idealistischen und mit der Energie eines sicheren Ziels gerüsteten Männer, welchen das moderne Kunstgewerbe auf ihrem Bereich das Wesentlichste verdankt. Wie es ohne Klingspor kaum eine neue deutsche Schrift gäbe, so ohne Heinersdorff keine Glasmalerei im erneuerten Sinne. Selbst Techniker und Glasmaler, hat er sich doch selber zurückgehalten und sich begnügt, zwischen Künstlern und Auftraggebern zu vermitteln, den Künstlern Aufgaben zu stellen und alle Aufträge im rein künstlerischen Sinne auszuführen. Das bedeutet aber weit mehr als eine bloße Vermittlung: seine Initiative allein hat die neuen Versuche ermöglicht und die Künstler von bloßen Entwürfen zur Ausführung wirklicher Glasbilder geführt. Er hat mit sicherem Blick die Maler herausgefunden, die imstande waren, das Glasfenster zu schaffen (vor allem Pechstein und Thorn-Prikker); und er besaß die Solidität und Vielseitigkeit in der technischen Ausführung, die notwendig war, um der Schönheit der alten Glasbilder nachzustreben. Darum ist eher Heinersdorff zu nennen als irgendein Künstler, will man den Schöpfer der heutigen deutschen Glasmalerei benennen. Paul F. Schmidt.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 13/14:

HANS F. SECKER, Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte. (50 Abb. u. 1 Markentafel.)

HANS FRIEDEBERGER, Ausstellung von Werken Deutscher Meister aus Privatbesitz bei Fritz Gurlitt-Berlin. (3 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 10:

JOS. AUG. BERINGER, Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1915. (9 Taf., 12 Abb.)

FRIEDRICH MARCUS HÜBNER, Neue Werke von Willi Geiger-Charlottenburg. (1 farb., 2 schwarze Tafeln, 4 Abb.)

MAX EISLER, Polnische Kunst. (3 Abb.)

PETER JESSEN, Kriegergrabmal-Entwürfe der Wiesbad. Gesellschaft für Grabmalkunst. (15 Abb.)

WILH. MICHEL, Die Kunst und der Tod.

WALTER RIEZLER, Albert Weisgerber †. (Mit Bildnis.)

WILH. MICHEL, Dem Andenken Max Buri †.

JAUMANN, Die Kunstschule Emmy Zweybrück-Wien. (12 Abb.)

K. WALDE, Von der Wiener Modeschau. (6 Abb.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 8:

STEPHAN STEINLEIN, Münchner Rückversicherungsgesellschaft (Archit. Osw. Ed. Bieber und Wilh. Hollweck). (5 Abb.)

## ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1915, Heft 4/5:

P. STEPHAN STEFFEN, O-Cist., Neuentdeckte Reste mittelalterlicher Scheiben in Marienstatt. (2 Abb.)

J. L. F., Am Vorabend neuer künstlerischer Impulse. (19 Abb. nach Glasfenstern von Christel Kuball-Hamburg.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 10:

WILHELM WAETZOLDT, Der Begriff des „Barbarischen".

BRUNO SCHROEDER, Griechische Kriegergräber. (9 Abb.)

ELFRIED BOCK, Die Geschichte eines Volksbuches. (Kugler-Menzel, Geschichte Friedrichs des Großen.) (17 Abb.)

MAX BECKMANN, Feldpostbriefe aus d. Westen (zusammengestellt v. Frau Beckmann-Tube). (7 Abb.)

ERICH HANCKE, Ausstellung von Werken alter Meister aus dem Besitze von A. Bredius und J. O. Kronig. (4 Taf., 3 Abb.)

HERMANN UHDE-BERNAYS, Albert Weisgerber †.

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 7:

JOHANNES VERMEER VAN DELFT (?), Der Mann mit dem Hut; Brüssel, Museum. Text von Hermann Voß.

REMBRANDT VAN RIJN, Die Darstellung Christi im Tempel; Hamburg, Kunsthalle. Text von F. Becker.

CAREL FABRITIUS, Der Stieglitz; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

HIERONYMUS BOSCH, Die Heilige Nacht; Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

JOHANNES VERMEER VAN DELFT, Kopf eines Mädchens mit Kopftuch; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

## DIE KUNST.

XVI., Juli 1915:

A. SPIER, Gustav Schönleber. (1 farb. Tafel, 12 Abb.)

ARTHUR ROESSLER, Jan Stursa. (1 Taf., 7 Abb.)

H. W. SINGER, Slevogts Bilder aus Ägypten in der Dresdner Galerie. (6 Abb.)

KARL VOLL, Honoré Daumiers Kunst im Dienste der politischen Karikatur. (14 Abb.)

O. RIEMERSCHMID, Landhaus „Buchreut". (1 Taf., 7 Abb.)

## DIE RHEINLANDE.

XV., Juni 1915:

HANS GRABER, Alfred Heinr. Pellegrini. (1 farb. Tafel, 8 Abb.)

J. F. HAEUSELMANN, Kriegerisches Kunstgewerbe. (12 Abb.)

## WERKE DER VOLKSKUNST.

Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Organ des k. k. Museums für österreichische Volkskunde in Wien. Vierteljahrsschrift. — III. Jahrg., Heft 1:

MICHAEL HABERLANDT, Alpenländische Bestecke und Messer von volkstümlicher Artung. (6 Taf., 3 Abb.)

ALOIS JOHN, Die Federbilder. Ein erloschener Zweig Egerländer Volkskunst. (1 Taf., 1 Abb.)

ARTHUR HABERLANDT, Metallene Amulettketten aus Serbien und Bosnien. (2 Abb.)

MICHAEL HABERLANDT, Aus den Sammlungen des k. k. Museums für österreichische Volkskunde.

1. Bahrtuchschilde einer Töpferzunft des 17. Jahrhunderts. (2 Taf.)
2. Die Wandlade einer Zunftvereinigung. (1 Taf., 2 Abb.)
3. Egerländer Patenbriefe. (1 Taf., 2 Abb.)

OSWALD MENGHIN, Eine Darstellung der Gründungslegende von Maria Hietzing [Wien XIII]. (1 Tafel).

## BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVI. Jahrg. Nr. 161.

DR. R. FORRER, Die nördlichst gefundene gallische Münze? (1 Abb.)

DR. ENGELKE, Die Heiligennamen Reigneus und Svenoier.

W. PIEPER, Unbekannte Soester Marke. (1 Abb.)

DR. J. MANN, Anhaltische Münzen und Medaillen. (Fortsetzung.)

DR. B. PICK, Die Samwer-Plakette von Adolf Lehnert. (1 Abb.)

Nr. 162.

R. V. HÖFKEN, Ein numismatisches Stammbuchblatt. (Nachtrag.)

DR. STEUER, Über die Anlage öffentlicher Münzsammlungen.

DR. J. MANN, Anhaltische Münzen u. Medaillen. (Nachtrag).

P. L., Freunde der deutschen Schaumünze. Neue Medaillen. (4 Abb.)

Nr. 163/164.

DR. PHILIPP LEDERER, Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur von Gwinner. (5 Abb.)

KARL W. SCHERER, Ein Beitrag zur pfälzischen Münzkunde. (26 Abb. auf 1 Taf., 1 Textabb.)

E. BOHLEN, Das deutsche Notgeld 1914—1915.

EMIL BAHRFELDT, Schwaren aus der Niederweserge gend. (Fortsetzung.)

LEON RUZICKA, Münzsammlung der Akademie in Bukarest.

L. v. L., Die städt. Münzsammlung in Magdeburg.

---

## WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST. II. Jahrg.

## ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU.

XXXII. Jahrg., Heft 1:

LUDWIG HOFFMANN, Ein Blick nach Alt-Berlin. (1 Taf., 29 Abb.)

PAUL FAERBER, Die Zukunft des Stuttgarter Bahnhofsareals. (1 Doppeltafel, 17 Abb.)

---

## MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIV., Heft 3:

KARL BUCHTELA, Die alte Herzogenburg in Altbunzlau.

HANS GROSS, Zur Frage der Erhaltung alter Stickereien. (1 Abb.)

ANTON GNIERS, Die Basilika in Aquileja. Bericht über die gelegentlich der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1914 beobachteten Funde. (7 Abb.)

Tätigkeitsbericht.

# NEUE BÜCHER

HANS FOLNESICS, Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur. Mit 15 Abbildungen im Text und 20 Bildtafeln. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H., Wien 1915.

FRANZ STUDNICZKA, Die griechische Kunst an Kriegergräbern. Ein Vortrag, gehalten an dem Vaterländischen Abend des Schillervereins am 6. Februar 1915 in der Aula der Universität Leipzig. Mit 10 Abb. im Text u. 24 Tafeln. Preis geh. 2.— M. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1915.

AUGUST SCHMARSOW, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. 1. Halbband. Grundlegung und romanische Architektur. Mit 9 Abb. und 3 Tafeln im Text. Hierzu 1 Mappe mit 18 Tafeln. Preis geh. 10.— M., geb. 11.— M. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1915.

FRANZ BOCK, Bismarck in der bildenden Kunst. Verlag von Oskar Eulitz, Lissa i. P. 1915.

HUGO KOCH, Gartenkunst im Städtebau. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

ANTON BAUMSTARK, Modestianische und Konstantinische Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem. Verlag von Ferdinand Schöningb, Paderborn.

JOSEF GARBER, Die karolingische St. Benediktkirche in Mals. Mit 23 Tafeln und 2 Text-Illustrationen. Preis 7 Kr. (portofrei). Innsbruck 1915. Selbstverlag des Museums Ferdinandeum.

JULIUS LEISCHING, Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe in Brünn. Anläßlich des 40jährigen Bestandes des Museums im Auftrage des Kuratoriums herausgegeben. 60 Lichtdrucktafeln mit 148 Aufnahmen. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H., Wien.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 16. Die Malerei und Plastik des Mittelalters von Dr. Georg Graf Vitzthum. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

ERWIN ROSENTHAL, Verzeichnis der Schriften von Max Lehrs. Verlag Carl Kuhn, München 1915.

GOTTFRIED KENTENICH, Geschichte der Stadt Trier von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Denkschrift zum hundertjährigen Jubiläum der Zugehörigkeit der Stadt zum preußischen Staat. Mit 3 Stadtplänen. Geh. 10.— M., geb. 12.50 M. Verlag Fr. Lintzsche Buchhandlung Friedr. Val. Lintz, Trier 1915.

ALEXANDER (SASCHA) SCHNEIDER, Kriegergestalten und Todesgewalten. 24 Kunstblätter auf Kupferdruckpapier mit einer Vorrede von Dr. Ludwig Volkmann. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin 1915. Geb. 5.— M.

VIII. Jahrgang, Heft VIII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. / In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, München, Ländstr. 6. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Naumburg, Dom. Blick in den Westchor — Aufn. Dr. Franz Stödtner

Abb. 2. Naumburg, Dom. Dietrich
Aufn. Dr. Franz Stödtner

Abb. 3. Naumburg, Dom. Hermann und Regelindis
Aufn. Dr. Franz Stödtner

Zu: ERNST COHN-WIENER, DAS PROBLEM DES MEISTERS VON NAUMBURG

Abb. 4. Pegau, St. Lorenzkirche. Grabmal d. Grafen Wiprecht von Groitzsch
Aus Bau- u. Kunstdenkm. d. Königr. Sachsen Heft XV, Beil. XI

Abb. 5. Mainz, Dom. Grabmal Erzbischof Siegfrieds III.

Abb. 6. Naumburg, Dom. Graf Dietmar
Aufn. Dr. Franz Stödtner

Abb. 7. Naumburg, Dom. Wilhelm von Kamburg
Aufn. Dr. Franz Stödtner

Zu: ERNST COHN-WIENER, DAS PROBLEM DES MEISTERS VON NAUMBURG

Abb. 8. Naumburg, Kapelle auf dem Domfriedhof. Rundbild Johannes d. Täufers Aufn. Dr. Franz Stödtner

Abb. 9. Erfurt, Dom. Grabstein des Grafen von Gleichen Aufn. Dr. Franz Stödtner

Abb. 10. Altenberg bei Wetzlar. Graf Heinrich von Solms

Zu: ERNST COHN-WIENER, DAS PROBLEM DES MEISTERS VON NAUMBURG

Abb. 1. QUENTIN VARIN, Martyrium des hl. Clarus
Les Andelys, Notre Dame

Abb. 2. QUENTIN VARIN, Die Himmelfahrt Mariä
Les Andelys, Notre Dame

Zu: OTTO GRAUTOFF, QUENTIN VARIN, NICOLAS POUSSINS ERSTER LEHRER

Voll-Ansicht der Maske

Zu: PAUL WISLICENUS, ZUR UNTERSUCHUNG VON SHAKESPEARES TOTENMASKE

Abb. 1. DOMENICO GHIRLANDAJO, Handzeichnung Uffizien 441

Abb. 2. DOMENICO GHIRLANDAJO, Anbetung der Hirten, 1485
Florenz, Akademie

Zu: PAUL ERICH KÜPPERS, ÜBER DEN ZUSAMMENHANG EINIGER HANDZEICHNUNGEN MIT DOMENICO GHIRLANDAJO

# ZUR ENTSTEHUNG DER ROMANISCHEN ORNAMENTIK

Von ALBRECHT HAUPT

Mit sechzehn Abbildungen im Text

Der Gedanke, der in Folgendem näher ausgeführt und begründet ist, findet sich bereits bei manchen Architekturhistorikern angedeutet. So bei Dohme, ja selbst bei Viollet le Duc. Dennoch haben diese meist das einmal Gedachte, als so notwendig und folgerichtig es sich ihnen auch aufdrängte, nachher als wenig vereinbar mit der nun einmal geltenden Schulmeinung wieder einzuschränken oder ganz zu beseitigen gesucht. Aber es führen Nachdenken und genauere Prüfung immer von neuem zur Erkenntnis seiner Richtigkeit.

Vorausgeschickt sei, daß der Ausdruck „romanisch" hier nur als ein bisher üblicher Behelf weiter gebraucht wird, um die künstlerische Art der nordischen Bauwerke vom 11. bis 13. Jahrhundert zu bezeichnen, genauer derjenigen des germanischen Einflußkreises, zu dem auch Frankreich, England und Oberitalien, zum Teil Spanien zu rechnen sind. (Die übliche Einteilung der Architekturgeschichte nach „Stilen" ist ja reif zum verschwinden, da sie, lediglich dem Bedürfnis des Lehrens entsprungen, mit dem folgerichtig fortschreitenden Wesen der Kunstentwicklung nichts zu schaffen hat.)

Die Verzierungen der Bauwerke der angegebenen Zeiten und Gegenden haben zu dem eigentlichen baulichen Organismus wenig Beziehung und könnten sachlich meist entbehrt werden; sie unterliegen auch nicht dem Gesetze, das in der Antike wie deren späteren Wiederauflebungen herrscht, daß zwischen den tätigen (rein struktiven) und den sozusagen untätigen (indifferenten) Bauteilen insoweit unterschieden werden muß, daß nur die letzteren der schmückenden Durchbildung vorbehalten bleiben sollen. Vielleicht ist es noch nicht deutlich ausgesprochen, daß innerhalb der Säulenordnung z. B. Säulenschäfte, Architrave, Gesimse als statisch beanspruchte und danach gestaltete Konstruktionsteile sich zur Ornamentierung nicht eignen, sondern vielmehr die nicht tragenden Teile, wie Säulenhälse, Friese, eingerahmte Flächen, Füllungen usw. dafür gegeben sind.

Ganz verzierte oder mit Ornament bedeckte Säulenschäfte sind der Antike fremd und auch an den schönsten Renaissancewerken störend. Sachlich berechtigt ist da die Längsstreifung (Kanellierung), die die Leistung der Säule deutlich betont. Die Antike kannte nichts anderes bis zur allerletzten Zeit, die, orientalischem Überschwang anheimfallend, ausnahmsweise auch gewundene Kanellierung bildete. Gesimsverzierungen — Zahnschnitte, Blattreihen und dergleichen — betonen nur die Gesimsbildung, sind nicht als Ornament im engeren Sinne zu bezeichnen.

Wer nun das Ornamentwesen jener zwei „romanischen" Jahrhunderte näher verfolgt, wird die mancherlei Einwirkungen zu beobachten vermögen, unter denen es sich entwickelt hat, bis jener wunderbare Aufschwung zu einem idealen Naturalismus eintritt, den wir als frühgotisch bezeichnen; eine Richtung von überraschendster Selbständigkeit wie völliger Geschlossenheit.

Gegenüber dieser geschlossenen Einheit aber gibt sich die Verzierungsweise der gerade vorhergehenden Zeit als eine durchaus zusammengesetzte, von verschiedenartigsten Einflüssen und Ursprüngen ausgehende und abhängige zu erkennen.

Für Frankreich ist besonders hervortretend die starke Nachwirkung der späten Antike. So gibt es in der Languedoc und der Provence zahlreiche Bauwerke des 11. und 12. Jahrhunderts, die als — wenigstens versuchsweise — fast getreue Nach-

bildungen nach antiken Bauwerken erscheinen, wie in Avignon die bekannte Vorhalle von N. D.-des-Doms. Die Künstler dieser Werke bemühten sich, die römischen Akanthusranken, die Blattstäbe usw. so ähnlich als nur möglich nachzubilden. Das übermächtige Vorbild der damals dort wie in Italien noch in größter Zahl aufrecht stehenden Römerwerke wirkte bestimmend ein. Auch sonst fehlt es an Ähnlichem nicht. Ich erinnere an die Ornamentik der Portale von Dom und Baptisterium zu Pisa. Die Verzierung dieser südfranzösischen und oberitalienischen baulichen — und kunstgewerblichen — Werke hat übrigens auch mit derjenigen der so zahlreichen frühchristlichen wie späteren architektonisch komponierten Elfenbeinschnitzwerke ausgeprägte Verwandtschaft. Daran mußte erinnert werden.

Neben dieses Streben, die antike Ornamentik, die Akanthusranke und ihr Zubehör bis zum Eier- und Perlstabe getreu fortzupflanzen, tritt seit der politischen und künstlerischen Höhezeit des Arabertums in Spanien und an der Mittelmeerküste auch der Einfluß der orientalischen Kunst.

Wenn dieser sich nicht in einer Übertragung der bekannten alles bedeckenden bunten Flächenverzierung äußerte, die ja erst in den späteren Araberwerken zur vollen Ausbildung gelangte, anderseits aber auch wohl stark an die Eigenart der orientalischen Technik gebunden war, so ist doch schon das Eindringen östlich-südlichen Rankenwerks in Frankreich wie Italien stark zu spüren. Ornamentfüllungen, wie die um das Portal von S. Michel de l'Aguilhe zu Puy, haben mit solchen des 9./10. Jahrhunderts an der Moschee zu Kordoba z. B. erstaunliche Ähnlichkeit.

Zum dritten ist auch das langobardische Zier- und Flechtwerk stark nach dem Norden, vor allem nach Deutschland zurück geflutet. Die Hohenstaufenbauwerke — z. B. Eger, Gelnhausen — erweisen dies auf das deutlichste; auch unter den Ottonen müssen schon zahlreiche Werkmeister aus Oberitalien in Sachsen tätig gewesen sein. Der Umbau der Domkirche zu Quedlinburg steht bekanntlich in deutlichster Beziehung zu S. Abbondio zu Como; nicht minder ist z. B. auch Königslutter lombardischen Kirchenbauten jener Zeit ganz nahestehend. Sehen wir demnach im romanischen Ornament Frankreichs sowohl den Einfluß der antiken wie der arabischen, in Deutschland auch der lombardischen Vorbilder zutage treten, so ist außerdem noch ein Viertes zu spüren, das mit jenen Einflüssen nichts gemein hat und dabei gerade die schönsten und eigenartigsten Leistungen des nordisch-romanischen Ornaments bedingt.

Viollet le Duc äußert im Artikel „Sculpture" seines Baulexikons bei Besprechung eines Seiten-Portalpfeilers der Kirche zu Souillac (S. 198), daß hier Beziehungen zu den Verzierungen einer (angelsächsischen) Handschrift des Brit. Museums zu finden seien, dagegen keine Anklänge an die gallisch-römische noch die syrische Kunst. Vielmehr müsse man da auf skandinavische oder andere nordeuropäische Vorbilder zurückgehen. — Die Künstler hätten sehr wahrscheinlich solche nordeuropäische Arbeiten gesehen, an denen sie sich freilich nur inspiriert hätten, um für die Verwirklichung noch das Ergebnis ihrer Naturbeobachtung damit zu verschmelzen.

Später (S. 208), als er auf die Verzierung des beginnenden 12. Jahrhunderts in Nordfrankreich kommt, nennt er sie im Verhältnis zu der antikisierenden im Süden „barbarisch" und vermeint zuletzt, in ihr äußere sich eine Unterströmung der ursprünglichen gallischen Art aus der Zeit vor der römischen Eroberung. Dieser öfter an Flechtwerk gemahnende Schmuck, z. B. an den Kapitellen zu Morienval, zeige größte Übereinstimmung mit der linearen Arbeit an gewissen Gebrauchs-

gegenständen der Vorfahren der Franzosen. — Offenbar verwechselt er hier aber fränkische Arbeiten mit gallischen.

Dohme sagt (Gesch. d. deutschen Baukunst, S. 40): Schon früh zeigt der Hausteinbau . . . eigenartige Bandverschlingungen, gelegentlich sogar mit grotesker Hinzunahme von Tier- und Menschenverbildungen, die keineswegs primitive Entwicklungsformen sind, sondern in der Sicherheit und Gleichmäßigkeit ihrer Linienführung bereits eine feste Tradition in der Behandlung solcher Motive offenbaren. Man darf deshalb voraussetzen, daß dieselben aus dem Holzbau der alten Zeit übernommen sind, wie sie ja auch im Holzbau des späteren Mittelalters noch lange wach bleiben, nachdem der Haustein sie abgeworfen.

Vorher meint er freilich: Jene altgermanische Holzbaukunst sei sicher nur von nebensächlichem Einfluß auf die Entwicklung der späteren Monumentalarchitektur gewesen. Ferner: Je mehr sich der Schleier lüftet, der über der Urzeit der nordischen Völker liegt, desto mehr Beweise finden sich, daß auch sie die Grundstoffe für ihr künstlerisches Denken von der griechisch-römischen Kunst überkamen. — Das ist widerspruchsvoll genug, auch in der verwunderlichen Anschauung, daß die „Urzeit" der germanischen Nordvölker jünger sei, als die griechisch-römische Kunst. Trotz dieser Einschränkungen bleibt Dohmes zuerst angeführte Beobachtung zutreffend. — Solche und andere Äußerungen beobachtender Kunsthistoriker bestärken uns in der Gewißheit, daß ein maßgebender Teil der romanischen Verzierungsweise nicht auf die Einwirkung südlicher antiker oder orientalischer Vorbilder zurückzuführen sei, sondern daß nordische bodenständige Kunst ohne Zweifel da erheblichen Einfluß geübt habe. Und Dohme weist auf die freilich nicht erhaltene deutsche Holzbaukunst der vorhergehenden Zeit. Leider ohne folgerichtig weiter zu denken.

Überhaupt läuft das Endergebnis der bisherigen derartigen kunstgeschichtlichen Untersuchungen, vielmehr Meinungsäußerungen, immer auf das gleiche hinaus. Es ist wie eine Art stillschweigender Übereinkunft — ich hätte fast gesagt: einer Entente der Verbündeten gegen die Anerkennung irgendeiner älteren Kunstleistung germanischen Ursprungs. Was sich der Erforschung hellenischer, hellenistischer romanischer, orientalischer, keltischer oder slawischer Kunst widmet, hat von jeher gegen eine solche Anerkennung gekämpft. Der Einfluß des Auslandes ist hier ähnlich wirksam gewesen, wie in der Politik.

Vielleicht gibt die große Zeit, die wir heute erleben, uns auch auf diesem Gebiete etwas mehr Rückgrat.

Trotz alledem läßt es sich nachweisen, daß, wenn auch die eigentliche bauliche Leistung im Laufe der Entwicklung des „romanischen Stiles" vorwiegend auf der Grundlage des in der Spätantike Gegebenen vor sich ging, wenn in der Ausbildung der Grundrisse, des konstruktiven Aufbaues, der Gewölbe insbesondere des Kirchenbaues zu jener Grundlage nicht allzu viele nordische Errungenschaften hinzugetreten zu sein scheinen, dafür die formale Seite, insbesondere die Verzierung, von der nordischen Holzbaukunst des frühen Mittelalters auf das nachdrücklichste beeinflußt, befruchtet und in großem Umfange mit neuen Elementen bereichert und erst hierdurch das geworden ist, was wir heute darunter begreifen.

Unentbehrliche Grundlage für solche Erkenntnis bleibt natürlich der Nachweis, daß eine bedeutsame frühmittelalterliche Kunst in Holz im Norden überhaupt einst wirklich bestanden hat. Dieser ist jetzt zu liefern. Und zwar schon aus den steinernen Baudenkmälern selbst, während freilich die Originalkunstwerke in Holz infolge der Vergänglichkeit des Materials im südlichen Teil Germaniens fast gänz-

lich verschwunden sind, so daß man in der Tat bisher an ihrem einstigen Dasein zu zweifeln berechtigt schien.

Schon wenn wir die Verzierungen der „romanischen" Bauwerke schärfer prüfen, erkennen wir, daß jene zu ganz erheblichem Teile unverkennbare Nachbildungen von Holzschnitzerei sind. Was Dohme darüber als seine Beobachtung angibt, ist in der Tat für jeden zu sehen.

Es kommen auf diesem Gebiete verschiedene Richtungen in Betracht.

Als erste die Nachbildung des Kerb- oder Kristallschnittes.

Wir wissen aus den Ergebnissen der deutschen Gräberforschung, soweit sich darunter überhaupt noch Holzarbeiten erhalten haben, daß der Kerbschnitt in Holz schon vor anderthalb Jahrtausenden in Germanien überall genau so üblich war, wie er dies in ganz stillen Winkeln, z. B. an der Wasserkante, in Norwegen, bis heute noch ist, ganz ohne Änderung in Herstellung und Erscheinung.

Die Totenschuhe aus Oberflacht sind dafür wohl der älteste bekannte Beleg (Abb. 1); nicht minder zahllose frühgermanische Metallarbeiten, die unverkennbar nach Modellen in Holzschnitzerei gegossen sind.

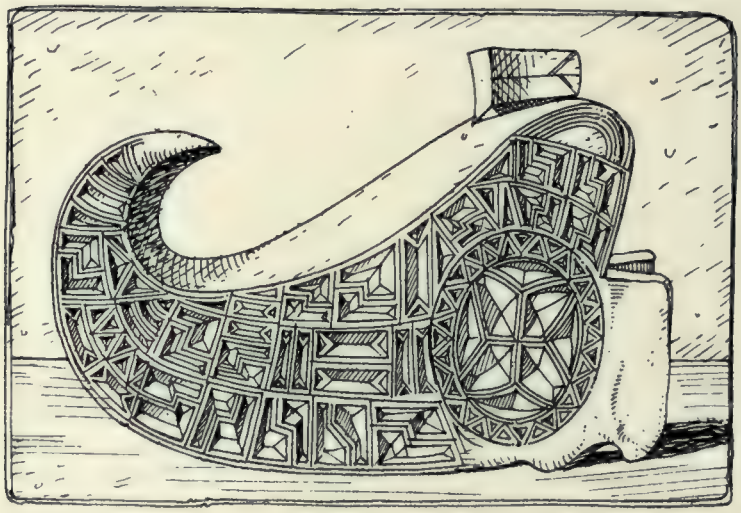


Abb. 1. Totenschuh, Oberflacht.

Es genügt der Hinweis; diese Dinge sind bekannt.

Nicht bekannt aber ist es, daß ungemein zahlreiche steinerne Bauwerke der romanischen Zeit in germanischen Ländern ebenfalls solche Kerbschnitt-Ornamentik in großem Umfange — selbst ausschließlich — als Zierrat angewandt aufweisen. Morienval (Abb. 2), Thaon, St. Aignan (Nordfrankreich), Veringendorf (Hohenzollern) und viele andere können dafür genannt werden.

Daran, daß diese Kerbschnittornamentik in ihrer ausgeprägten Eigenart sich etwa von selbst in Stein herausgebildet haben könnte, ist natürlich gegenüber der Tatsache der früheren Existenz jener uralten Holzschnitzereien und der vor unseren Augen noch heute fortlebenden Kerbschnitzerei nicht zu denken. Material und Werkzeug wie Handhabung und Entstehungsweise ergeben die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Holz und Kerbschnitt.

Wir haben hier den unumstößlichen Beweis der vorherigen Existenz einer der Steinhauerei als Vorbild dienenden Holzschnitzerei vor Augen. Damit zugleich den des einstigen Vorhandenseins von Bauwerken in Holz, an denen solche Verzierungen ebenfalls angewendet waren. Der Einwand, daß dergleichen auch von Werken der Kleinkunst her übertragen sein könne, daß keineswegs damit ohne weiteres das einstige Dasein größerer und ansehnlicher geschmückter Bauwerke in Holz bewiesen sei, mag am einfachsten damit widerlegt werden, daß wirklich für das frühe Mittelalter die Existenz zahlreicher Kirchen, ja Dome in Holzbau geschichtlich verbürgt

ist. Schon Blavignac (Histoire de l'architecture sacrée, Paris 1853) sagt S. 8: Die Gewohnheit, die Kirchen in Zimmerwerk zu erbauen, die in den waldreichen Gegenden des Westens bis zu einer ziemlich späten Zeit des Mittelalters geübt wurde, ist in einigen nördlichen Gegenden heute noch üblich. (Nachdem er die norwegischen Kirchen erwähnt, fährt er fort:) Die Kirche in Straßburg, erbaut von Chlodowech um 504, war aus Holz; ebenso, gegen Ende des 6. Jahrhunderts, die Basilika S. Martin zu Rouen. Die Kirche zu York war 627, die von Reims von Hinkmar gegen 860 vollendet. 881 verbrannten die Normannen N. D.-des-Martyrs zu Amiens, die „ligneis tabulis fabricata" genannt wird; 930 brennt die zu Sens bis auf die Fundamente herunter; 1020 die von Chartres, 1030 die von Auxerre. Odilon,

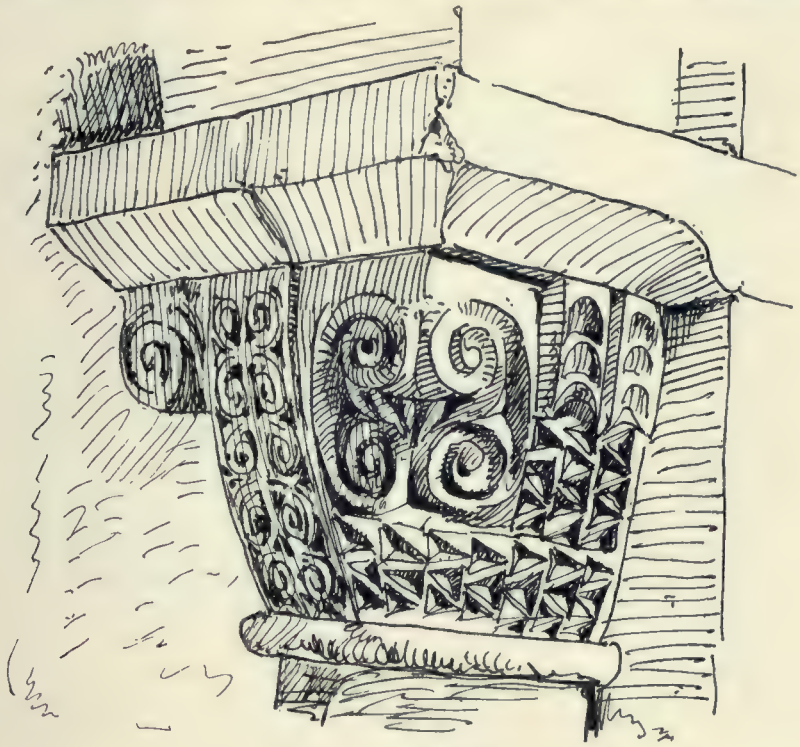


Abb. 2. Morienval.

Abt von Cluny (994—1049), sagt: Ich habe eine hölzerne Abtei gefunden und hinterlasse eine solche aus Marmor. Nach 1130 war S. Peter zu Löwen, 1157 N. D. zu Chalons a. d. Marne in Zimmerwerk errichtet, einer Herstellungsart, die man mit der Bezeichnung „gallisch" unterschied, wie man vom Bischof Didier von Cahors überliefert, er habe seine Kirche 630 nicht in gallischer Art, sondern aus vierkantig behauenen Steinen errichtet. — Bl. fügt hinzu, Architekten jener Zeit, so die Bischöfe Omatius und Leo, die im 6. Jahrhundert lebten, würden bei alten Chronisten als besonders geschickt in Zimmermannswerk bezeichnet.

Ich nenne für Frankreich ferner die einst berühmten hölzernen Dome von Thiers und Tongres, von denen der letztere „de tabulis ligneis levigatisque" hergestellt gewesen sei.

In Deutschland aber scheint der Bau der Kirchen, der ja erst seit dem sehr langsamen Eindringen des Christentums im 8./9. Jahrhundert begann, bereits vor-

wiegend in Stein vor sich gegangen zu sein, wenn auch z. B. von der Basilika von Steinbach (815) gesagt wird, Einhart habe da zuerst eine „Basilica modica lignea" errichtet.

Dagegen ist es unbedingt sicher, daß hier Wohngebäude und alle anderen Bauwerke so gut als ausschließlich noch im Holzbau hergestellt wurden. Nur Pfalzen und eigentliche Burgen waren teilweise oder ganz aus Stein, obwohl im vorchristlichen Germanien auch die letzteren noch aus Holz, selbst die Befestigungen in doppelten Spundwänden mit Erdwällen dazwischen hergestellt waren; auch die Eingangstürme waren von Holz, daher die Regel, daß die eroberten Burgen der letzten heidnischen Deutschen stets gänzlich in Flammen aufgingen, z. B. bei den Zügen Heinrichs des Löwen zur Bekehrung der letzten Heiden.

Widukind, Karls des Großen deutscher Gegner, barg seinen Hort in einem hölzernen Schatzhause.

Es handelt sich bei diesen zahlreichen Werken des Profanbaues keineswegs um bloße Nutzbauten, sondern oft um reich ausgestattete Bauwerke. Unser deutscher Holzbau, der ja noch bis in die Gegenwart hinein lebt, hat in den fünf Jahrhunderten, die uns von seiner Existenz noch sichtbar sind, wahrlich stattliche Werke genug von solcher Durchbildung hinterlassen, daß wir selbst für diese Jahrhunderte von einer deutschen Holzbaukunst reden müssen, also für Zeiten, in denen bereits der Steinbau langsam die einst herrschende Holzbauweise auf allen Gebieten zurückgedrängt und zu einer Bauweise zweiten Ranges gemacht hatte.

Ganz anders muß das gewesen sein, als noch der Steinbau im profanen Bauwesen durchaus die Ausnahme, der Holzbau die Regel bildete. Noch bis ins 14./15. Jahrhundert war das in unseren bereits ein halbes Jahrtausend alten oder noch älteren Städten so sehr der Fall, daß die wenigen steinernen Häuser ausdrücklich als solche hervorgehoben wurden, von denen manche bis zur Gegenwart diese Bezeichnung behielten (Frankfurt a. M.: „Steinernes Haus"; Hannover: „Stenernes Hus").

Eines der schönsten Zeugnisse für die von jeher geübte selbständige künstlerische Durchbildung der Holzbauten bietet uns das bekannte Gedicht des Venantius Fortunatus „De domo lignea", in dem der im 6. Jahrhundert lebende Bischof deutschem Holzbau ein Loblied widmet mit dem Schlusse:

> Stattlich umzieht und luftig den Bau vierseitig die Laube
> Und in dem reichen Geschnitz schwelgte des Zimmerers Kunst.

Wenn ich noch auf den wohl von einem Goten des 5. Jahrhunderts erbauten Palast Attilas hinweise, den Priskos beschreibt, und dessen Baulichkeiten teils aus geschnitzten und zierlich zusammengefügten Brettern, teils aus sorgfältig bearbeitetem Balkenwerk bestanden, so wird damit genug belegt sein, daß jene Holzbaukunst, die lange vor dem Steinbau Germanien beherrschte, einen reichen Formenschatz und ein zum Teil glänzendes Schmuckwerk besessen hat. Dieser Reichtum mußte notwendig dem neu eingeführten Steinbau zugute kommen, so weit dieser sich als formenbedürftig erwies.

Wer die Formenarmut der ersten Steinbauten in Germanien sich vergegenwärtigt — auch das Aachener Münster prunkt ausschließlich mit italienischen Spolien — wer dazu erwägt, wie rasch sich der geringe Vorrat aus der Antike erschöpfte, wie verhältnismäßig doch wenig an Ornament aus dem Orient wie aus Byzanz sich nach dem Norden verpflanzte, und wie reich demgegenüber die eigenartige Verzierung der romanischen Bauten des Nordens erscheint, der erkennt klar,

Abb. 3. Klosterkirche zu Loccum. Chorgestühl.

wie stark hier noch die andere Quelle solcher Formen geflossen sein muß: eben jene Ornamentik der früheren und gleichzeitigen Holzbauten. Ist nun wirklich jedes größere Bauwerk aus Holz in Deutschland, das uns hierfür als Beleg dienen könnte, seit Jahrhunderten für immer verschwunden, so gibt es doch immer noch ein paar Dokumente romanischer ornamentaler Holzschnitzerei, deren Überreichtum erweist, daß auch in Deutschland die Verzierungslust jener Zeiten im Holze ihr eigentliches Material fand, und die ihnen ähnlichen Arbeiten in Stein nur ein schwächerer Abglanz davon blieben.

Da sind zuerst die Reste der schönen Chorstühle im Ratzeburger Dom zu nennen, die beweisen, daß dieselben zierenden Motive, die im Steinbau jener Zeit üblich waren, im dekorativen Holzwerk gebraucht wurden. Die am Schaft reich geschnitzten oder gewellten Doppelsäulchen haben Würfelkapitelle — ursprünglich zweifellos eine Holzform —; Schweifungen und kerbschnittartige Zieraten der Lehnen zeigen, daß dergleichen im Holze zu Hause war. Auch die berühmten Türflügel von S. Maria auf dem Kapitol zu Köln, ein Meisterwerk früher Holzbildhauerei, sind zu nennen; ihr Schmuck besteht vorwiegend in Flechtwerk früheren Stils, doch auch in Rankenornament neben reichen figürlichen Füllungsreliefs.

Abb. 4. Aal. Kirchenportal.

In üppigstem Reichtum rein „romanischen" Ornamentes prangen die Chorstuhlreste zu Loccum (Abb. 3)[1]). Aus kräftigen Bohlen ausgeschweift, mit ganz flacher holzmäßiger Profilierung, zeigen sie auf ihren Flächen eine so außerordentliche Pracht ornamentaler Schnitzerei, daß ähnliches im Steinwerk nordischer Architektur vergeblich gesucht würde. Dichter und deckender noch ist der Flächenschmuck des Altaraufsatzes derselben Kirche[2]). Hier überall tritt dem aufmerksamen Beschauer zwingend entgegen, daß gerade diese Art von Blatt- und Rankenverzierung ihrer kerbenden und schnitzenden Technik nach durchaus nur auf dem Boden der Holzschnitzerei oder der baulichen Holzdekoration sich entwickeln konnte.

Sind dies aber dekorative Ausstattungsgegenstände, eine Art von Möbeln, so bietet uns der höhere Norden selbst wirkliche bauliche Werke aus Holz. Die sog. Kapelle in der norwegischen Kirche zu Hopperstad z. B., ein Altaraufbau mit Giebel auf freistehenden Stützen, muß als eine vollständige Holzarchitektur „romanischen" Stils gelten.[3]) Hier sind Stützen, Bogen, Dachtraufe völlig klar ausgebildet, alles von einem Reichtum der Verzierung, den es in Stein überhaupt nirgends gibt; zugleich von einer solchen Feinheit der Durchführung, daß eben nur Holz oder ein gleichartiges Material diese ermöglichen konnte.

Erst von dieser Formenwelt aus werden auch die prächtigen Goldschmiede-Reliquiarien des 12./13. Jahrhunderts richtig verstanden. Hier ist auch das wundervoll reich geschnitzte Lesepult in der Marienkirche zu Salzwedel zu nennen, das dem 12./13. Jahrhundert angehören mag.

Bedenkt man nun, daß damals solche Holzarbeiten in größter Zahl nicht nur vorhanden waren, sondern fortwährend weiter entstanden, so ist die Übertragung

(1) Mohrmann-Eichwede, German. Frühkunst, Tafel 50.
(2) Daselbst, Tafel 22.
(3) Daselbst, Tafel 97.

ihrer Formen auf die Steinkunst ohne weiteres selbstverständlich, und das Ergebnis, wie wir es heute vor uns sehen, ihre unausbleibliche Folge. Denn die Holzkunst war formenreich, die Steinkunst ihr gegenüber noch arm.

In Norwegen haben sich außerdem eine Fülle anderer ornamentaler Höchstleistungen romanischen Charakters in Holz erhalten: vor allem jene so zahlreichen wunderbaren Portale an Kirchen, die einen Höhepunkt sowohl in ihrer Technik als in ihrer Kunstrichtung und Zeit bedeuten (Abb. 4, 5).

Die kirchliche Bestimmung dieser Bauteile hat sie vor dem Untergang gerettet, zusammen mit der Sicherheit ihrer Lage tief an den Fjorden und in den Bergen des nordischen Landes, fern von den Stürmen, die das übrige Europa verwüsteten, geschützt durch die konservative Art der Bevölkerung.

Dagegen ist von Norwegens Königshallen und anderen profanen Bauwerken von Bedeutung ganz und gar nichts erhalten, soweit diese Bauten von Holz waren. Was noch übrig, sind einige kleine Gehöfte im Innern des Landes, die, wenn auch noch nicht ganz ohne Schmuck, doch ihrer Natur und ihren Mitteln nach äußerst einfach auftreten, weil sie in der Hauptsache nur der Notdurft bescheidener Besitzer zu dienen hatten.—Außerdem aber gehören sie viel späteren Zeiten an, in denen die alte nordische Prachtfreude längst erstorben war, und verhalten sich zu ihr etwa, wie die dürftigen Häuschen unserer Biedermeierzeit zu den prächtigen Bauten unserer deutschen Renaissance. Dafür wissen wir von zahlreichen glanzvollen Holzbauwerken des frühen Mittelalters, insbesondere der Großen und Könige, von denen seitdem jede Spur verging. Ich will da nur die große Halle des Öistein Magnusson in Bergen[1]) anführen, die dieser 1107—10 errichtete, „das prächtigste Holzgebäude, das je in Norwegen existierte", zwei Obergeschosse hoch, dessen zweites mit einem Schwalgang (Bogenumgang auf Säulen) umgeben war.

Abb. 5. Flaa. Kirchenportal.

Ein winziges Bauwerk aus früherem Mittelalter ist noch zum Teil erhalten:

(1) H. Fett, Gamle norske Hjem, Christiania 1903, S. 16. Im übrigen verweise ich auf Dietrichson und Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens, Berlin 1893, und auf mein Buch: Älteste Kunst der Germanen, insbesondere die Baukunst, Leipzig 1909.

Abb. 6. Volksmuseum Bygdö. Raulandstuen.

Raulandstuen aus Opdal — heute im Volksmuseum von Christiania auf der Insel Bygdö — ein kleines, derbes Blockhaus mit Satteldach und Balkon vor dem Giebel, dieser leider jedes Schmuckes beraubt. Aber wenigstens hat die Eingangstür noch ihre prächtige „romanische" Einfassung: reich geschnitzte Planken mit Pilaster und Säule von bedeutendem ornamentalen Reichtum (Abb. 6). Über dem deckenden Balken der Tür steht in Runen: Thorgaut fifil mik gerthi = Thorgaut Löwenzahn machte mich. Jedenfalls schrieb Thorgaut seine Runen vor 1300, vielleicht noch um 1200. Dieser letzte verwitterte Rest einer profanen Prachttür aus Holz an einem kleinen Bau verbürgt uns, zusammen mit den zahlreichen literarischen Nachweisen, das einstige Vorhandensein reicher größerer Profanbauwerke aus Holz, wie das gänzliche Verarmen dieser Kunst seit dem Eindringen der Gotik und der Verdrängung des Holzbaus bei wichtigen Bauten. Denn seit dem 14. Jahrhundert scheint auch hier kein Burg- oder Schloßbau, keine Halle, keine Kirche mehr aus Holz erstanden zu sein. Das umfangreiche frühgotische Schloß zu Bergen, der Dom zu Drontheim sind dafür bezeichnend. Damit war das Schicksal der einheimischen alten Baukunst in Holz besiegelt, die nur noch auf dem Lande und in den Bergen ein mehr und mehr verkümmertes Dasein führte und trotzdem bis heute noch nicht ganz starb.

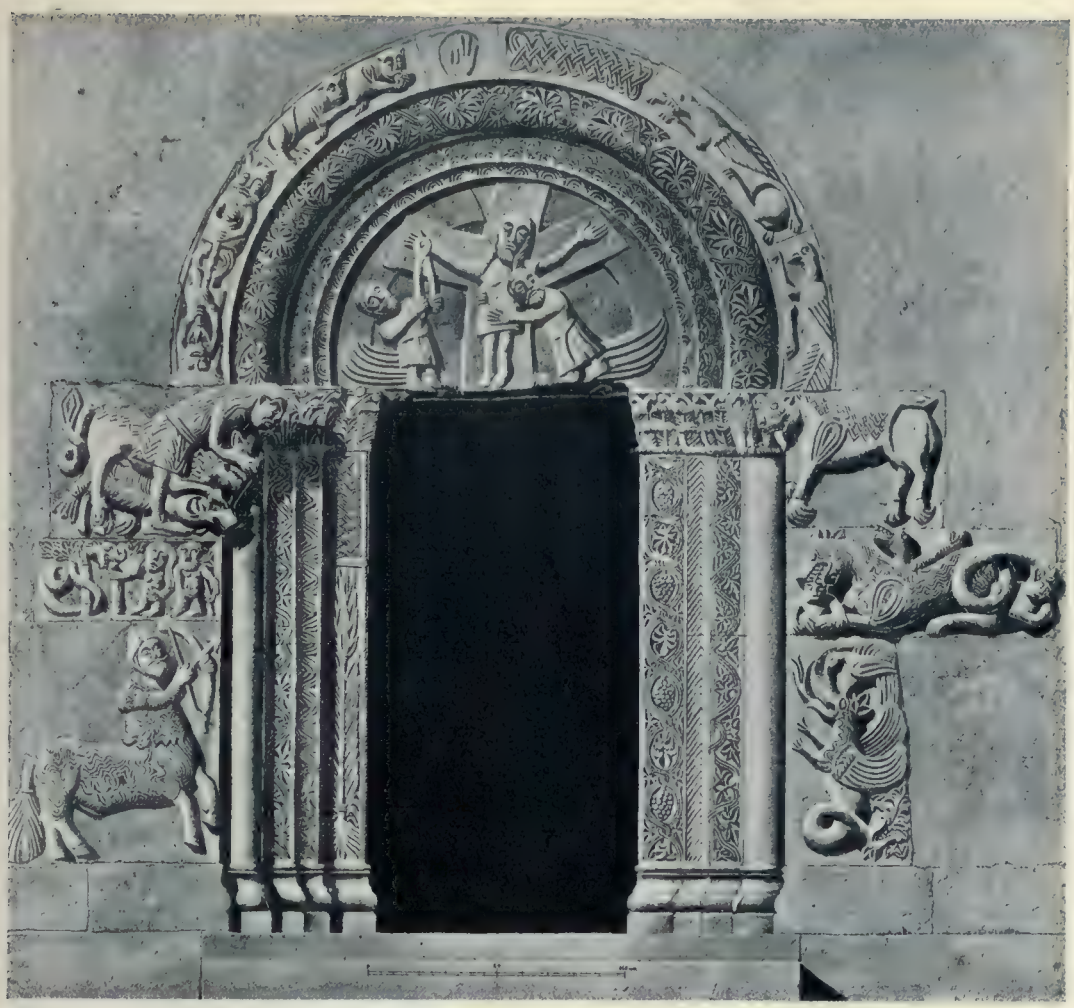


Abb. 7. Schloß Tirol. Portal im Rittersaal.

Die Blütezeit der „romanischen“ Schnitzkunst, von der nun jene wunderbar prächtigen Holzportale der Kirchen reden, muß hier im Lande wenigstens bis ins 13. Jahrhundert gedauert haben; ihre Werke sind von einer phantastischen Pracht, einer Schönheit der ornamentalen Linienführung, die von der gleichzeitigen Steinbildhauerei in südlichen Ländern nirgends erreicht wird (Abb. 4, 5).

Solche Portale sind sicher nicht ausschließlich im hohen Norden zu Hause gewesen; die in Deutschland und sonst einst vorhandenen sind nur dahingegangen. Wer aber z. B. das steinerne Saalportal im Schlosse Tirol (Abb. 7)[1]) beschaut, kann keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß dies Werk notwendig unter dem Eindruck ähnlicher aus Holz entstanden sein muß. Im Detail ist es freilich völlig lombardisch. Es trägt jedoch den Zimmermannsstil wie die germanische Tierphantastik überall zur Schau. Auch die schöne Galerie am alten Schlosse zu Neuenburg (Schweiz) ist sichtbarlich ein Werk, dessen gesamte Erfindung lediglich im Holzbau wurzelte.

(1) Mohrmann-Eichwede, German. Frühkunst, Tafel 94.

Abb. 8. Murrhardt. Walderichkapelle.

Vor allem aber ist die wundervolle Ostseite der Kapelle zu Murrhardt so völlig im Stil nordischer Holzbauwerke, so fern von Art und Wesen südlicher reiner Steinbauten, daß ihr Bild wohl jedem überzeugend beweist, daß dabei Prachtwerke in Holz auch in Schwaben im 12./13. Jahrhundert nicht gefehlt haben (Abb. 8).

Wer mit solcher Erkenntnis das klassische Werk unserer profanen romanischen Baukunst, den Kaiserpalast zu Gelnhausen, auf sich wirken läßt, dem kann es nicht verborgen bleiben, daß auch diese Meisterleistung in ihrem wunderbaren Schmucke aus der gleichzeitigen Übung reicher Holzschnitzerei erflossen sein muß. Ganz

Abb. 9. Burg Schweinberg. Fenster.

besonders deutlich tritt die Nachbildung reiner Holzornamentik an dem schönen Fenster aus Burg Schweinberg (Franken) hervor (Abb. 9). In Frankreich sei von zahllosen Beispielen das mittlere Chorfenster der Kirche zu Aulnay genannt. (Ich verweise hier auf das monumentale Werk „Art roman en France", 3 Bände Groß-Folio.)

Andere Werke der Bildhauerkunst, insbesondere der Bronzegießerei, tragen denselben Stempel. So zahllose der frühmittelalterlichen Leuchter von den berühmten Bernwardsleuchtern an, — so das herrliche Bruchstück eines Leuchterfußes des 12./13. Jahrhunderts im Museum zu Reims, das der nordischen Ornamentik an jenen Portalen ganz ungemein nahesteht und unverkennbar als Holzschnitzerei gefühlt ist. Nicht weniger das ihm ähnliche berühmte Wunderwerk im nördlichen Querschiff des Mailänder Doms.

Daß jene norwegischen Portale nun nicht etwa eine einseitige und vereinzelte Leistung jener Tage waren, daß vielmehr die Freude an reicher Holzarbeit das ganze nordische Leben durchzog, beweisen außer der dazu gehörigen folgerichtigen schmuckvollen Durchbildung zahlreicher ganzer Kirchengebäude bis zur glänzendsten Ausstattung, wovon im einzelnen jener Kapelleneinbau in Hopperstad zeugt, selbst

Abb. 10. Aal. Kirchenbank.

die Reste frühmittelalterlichen Mobiliars in Holz. So die Kirchenbänke (Abb. 10), so die Stühle (Abb. 11). Wer die Geschichte dieses Möbels verfolgt, weiß, daß seit der Spätantike nirgends vollendetere Stuhlmöbel entstanden, als im Norden. Die bekannten „Wikingerstühle" des 12.—14. Jahrhunderts stellen durch Reichtum und Geschmack wie Schönheit der Gesamterscheinung und wunderbaren Fluß ihrer Verzierungen alle anderen Sitzmöbel des Mittelalters bis zu denen der Renaissance tief in den Schatten. Je älter sie sind, desto prächtiger. Später aber sinkt auch die ornamentale Kunst am Möbel des Nordens langsam tiefer und tiefer. Spärliche Reste in deutschen Kirchen und Museen bezeugen aber, daß alle diese Kunst nicht auf den hohen Norden beschränkt, sondern den germanischen Landen überhaupt eigen gewesen war, wenn auch mit selbstverständlichen örtlichen Verschiedenheiten.

Nun pflegt diese nordische Wunderblüte der Holzbildhauerei, da sie im Detail sich romanischer Formgebung nähert, als eine ländliche Abart der romanischen Baukunst Europas, nur ins Material des Holzes übertragen, bezeichnet und damit erledigt zu werden.

Das läßt sich bei näherer Erkenntnis ihrer Entwicklung nicht aufrecht erhalten, vielmehr war sie nur die letzte Entwicklungsstufe einer viel älteren, weit vor das Christentum zurückragenden Kunst, und damit muß jeder Gedanke daran fallen, daß die Ornamentik des „romanischen" Stiles aus dem Stein etwa in das Holz gewandert sei. Denn hier hat sie ihre Heimat, dort nicht.

Dieser Tatbestand ließ sich erst neuerdings ermitteln; bisher kannten wir von solchen nordischen Holzarbeiten keine, die zuverlässig in die Zeit vor der Entstehung des „romanischen" Stiles im übrigen Europa zurückreichten. Auch das älteste Denkmal der Art im Norden, die Kirche in Urnäs, wurde von den Kennern nicht weiter zurückdatiert.

Ganz neue Funde aber haben jetzt die bisherige Anschauung durchaus umgestoßen, nämlich die Auffindung der beiden Wikingerschiffe von Gokstad und Öseberg.

Diese beiden sehr stattlichen Schiffe, die aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. stammen, hatten, wie zahlreiche bereits früher aufgefundene, zur Bestattung nordischer Häuptlinge gedient. Man versah sie in der Mitte mit einem kleinen Hausaufbau und setzte darin den Verstorbenen mit Hausrat und Vorrat, mit Schmuck und Waffen, mit seinen Pferden, Hunden und Sklaven zusammen bei, versenkte das Ganze dann in die Erde und häufte darüber einen Hügel aus Steinen und Erde.

Das ältere, das Gokstadschiff, war wie das schon vor längeren Jahren in Nydam gefundene und in Kiel aufbewahrte etwa drei Jahrhunderte ältere ein Kriegsschiff und enthielt, wie dieses, fast nur schmucklose Gegenstände. Metall und Kostbarkeit war hier, wie auch im zweiten Schiff, bereits längst geraubt. Es waren aber noch zahlreiche Holzarbeiten vorhanden, die einen hohen Stand der Tischlerei und Zimmerarbeit erweisen: Schlitten, Kähne, Betten und anderes. Nur das niedrige Blockhaus selbst hatte einen bescheidenen bildnerischen Schmuck an den Spitzen seiner Windfedern, an der gleichen Stelle, wo an den niedersächsischen Bauernhäusern die Pferdeköpfe zu prangen pflegen: aus Brettern ausgeschnittene Tierköpfe mit Ornament; diese aber zeugen durch ganz erstaunlich geschickte Behandlung des Materials und der Ornamentformen von einer jahrhundertelang geübten Technik im Holzschnitzen und erregen Bewunderung (Abb. 12).

Abb. 11. Tyldalen. Wikingerstuhl.

Immerhin waren die zwei Köpfe allein noch nicht ausreichend, um aus ihnen bedeutsame Schlüsse ziehen zu können.

Da grub man einige Jahre später das Ösebergschiff aus, das, einer Fürstin als Grabstätte dienend, ganz neue Aufschlüsse gewährte. Kiel und Bord sind mit prächtigen fortlaufenden Ornamenten auf das reichste geschmückt; im Innern aber fanden sich zahlreiche Gegenstände aus Holz von erstaunlichem Reichtum der Ornamentik; Möbel, Hausrat und dergleichen, vor allem drei Schlitten und ein Wagen, die als außerordentliche Prachtstücke der Holzschnitzerei bezeichnet werden müssen.

Die Räder und das Gestell des Wagens wie sein Kasten sind mit einem lebhaft gebildeten Ornament bedeckt. Wie ein Geflecht, doch in Zonen oder Friese geteilt, überzieht dieses auch den eigentlichen Körper des Wagens und der Schlitten. Die höheren Punkte, Rosetten und dergleichen sind durch eingeschlagene Silbernägel mit reichen Köpfen hervorgehoben.

Die drei Schlitten haben außerdem nach vorn hohe, schlanke Schwanenhälse mit prachtvollen Chimärenköpfen an der Spitze von einer höchst charakteristischen Holzschnitzarbeit, die eine erstaunliche Höhe des Könnens beweist; auch hier sind silberne Plättchen an wichtigen Punkten verteilt (Abb. 13)[1]).

(1) G. Gustafson, Norskes Olttid. Titel.

Abb. 12. Gokstadschiff. Windbrettendigung.

Diese hervorragenden Stücke mit dem Schmuck des Schiffes selber legen Zeugnis ab von der ganz frühzeitigen Existenz einer verzierenden Holzschnitzkunst im Norden, die im damaligen Europa nirgends mehr nachgewiesen ist, und, der etwa gleichzeitigen oder späteren orientalischen mindestens ebenbürtig, offenbar eine lange Entwicklung bereits hinter sich hatte.

Während die Tierköpfe denen am Gokstadschiff nahe verwandt sind, zeigen die Ornamente am Schiff (Abb. 14)[1]) eine Verzierungsweise, die an die gleichzeitige und vorhergehende angelsächsisch-irische sich anlehnt; die der Schlitten- und Wagenkörper ist dagegen der an den bekannten Bronzespangen der Wikingerzeit ganz ähnlich. Leider kann ich nur von den Friesen des Schiffes eine Abbildung geben, außerdem von einem Schlittenkopf. Der verdienstvolle Finder und Ordner dieser Schätze, Professor G. Gustafson in Christiania, ist bisher nicht zu bewegen gewesen, ehe seine Publikation erscheint, der Welt sonst etwas von seinen Prachtstücken bildlich zugänglich zu machen, da er die ungeheure Überraschung, die die geschlossene Veröffentlichung seiner Funde aller Welt bringen muß, nicht vorher abgeschwächt sehen will.

Um einen ungefähren Begriff auch von der Art der Flächenbehandlung an Schlitten und Wagen zu geben, verweise ich auf die bekannten Wikingerspangen aus Bronze gleicher Zeit[2]), die ganz ähnliche Zierweise zeigen.

Auf Grund dieser Funde und ihres Stiles läßt sich jetzt klar ersehen, daß die bildhauerischen Reste an der nördlichen Außenwand an der Kirche zu Urnäs mit dem Portal, die man bisher als gleichzeitig mit der stilistisch davon völlig abweichenden Kirche — um 1100 — ansah (Abb. 15), der Zeit der Entstehung des Ösebergschiffes nahe stehen; sie haben sogar noch stärkere Anklänge an angel-

(1) G. Gustafson, Norskes Olttid, S. 1.

(2) Abbildungen bei Gustafson, 503—511. Auch bei Montelius, Kulturgesch. Schwedens, Abb. 490—49.

sächsisch-irische Verzierung als das Schiff. Wir erkennen, daß sie von einem weit älteren Gebäude, vielleicht von einer der verschwundenen Fürstenhallen herrühren müssen; daß ihre Art auch sonst im Lande verbreitet gewesen sein muß, erweisen ähnliche uralte Bruchstücke an den Kirchen zu Hopperstad und Bjölstad. Man wird demnach diese Reste noch vor das Jahr 1000, vielleicht bald nach 900 setzen dürfen.

Bruchstücke gleicher Art in Schweden entsprechen im Stil durchaus dieser ältesten norwegischen.

Von Bedeutung ist es, daß sich an der Nordostecke der Kirche zu Urnäs noch eine ganz mit Schlingornamenten desselben Stiles völlig bedeckte Säule befindet, die älteste ganz ornamentierte Säule, die wir bei uns kennen.

Abb. 13. Ösebergschiff. Schlittenkopf.

Solche treten in der Folge aber an jedem der späteren Holz-Kirchenportale auf.

Die ältesten dieser Portale nun, obwohl schon als romanisch geltend, lassen in ihren phantastischen Tierverschlingungen die Anlehnung an jene Wikingerschiff- und Urnäs-Verzierungen noch deutlich erkennen; im Fortschreiten ähneln sie dann mehr und mehr den „romanischen" Ornamenten aus Stein.

Mit Rücksicht darauf, daß auch in den übrigen germanischen Ländern um jene Zeit eine reiche Holzbildhauerei gepflegt wurde, sowohl nach Art des Kerbschnittes wie des richtigen romanischen Laubornamentes — die erwähnten Arbeiten in Loccum, Ratzeburg, Köln und noch eine Reihe anderer bezeugen das —, wird es nach obigem keinem Zweifel unterliegen können, daß im südlichen Germanien ornamentale Holzschnitzerei schon ebenso frühzeitig und eifrig gepflegt worden sein muß, wie im nördlichen.

An anderer Stelle[1]) habe ich die Beweise dafür zusammen getragen, daß bereits die Germanen der Völkerwanderungszeit in ihrer Formengebung im Kunstgewerbe und in der Steinarchitektur völlig auf der Behandlung des Holzes fußten, weil sie nur das Zimmerhandwerk, nicht das des Maurers und Steinhauers übten; daß bis tief nach Italien und Spanien hinein daher die germanischen Bauwerke auch in Stein lediglich zimmermannsmäßige Formen zeigen. Das Ornamentale fußt in jener Frühzeit aber noch auf dem Kerbschnitt und dem Flecht- wie dem Tier-Schlingwerk, der Spiral- und linearen Verzierung; dazu gesellen sich phantastische Gestalten von Tieren und Menschen.

Der bei den Germanen ausschließlich herrschende Holzbau und das davon abhängige Kunstgewerbe begnügte sich demnach bis nach der Völkerwanderungszeit mit jenen Motiven, gewann aber in der Folge neue Elemente hinzu, so manches aus der nordischen Buch- und Miniaturornamentik, später auch die verschlungene pflanzliche Ranke.

(1) Haupt, Älteste Kunst der Germanen, insbesondere die Baukunst, Leipzig 1909.

Abb. 14. Ösebergschiff. Bug.

Wir sahen, der hohe Norden war im 8./9. Jahrhundert im Besitz einer ungemein entwickelten und hochstehenden Flächenverzierung, in der bereits jene dicht geschlungene Ranke und der geschwungene Tierleib sich als Hauptmotiv herausgebildet hat. Aus ihr ging die noch reichere Schmuckweise der folgenden Zeit hervor. Von Deutschland und Nordfrankreich gilt das gleiche; die leider ungemein sparsamen Reste ornamentaler Arbeiten in Holz, von denen einige hier genannt sind, stehen auf der Höhe der nordischen.

In die aus anderen Quellen geflossene Ornamentik der Steinbaukunst, die wir zuerst gekennzeichnet, mischt sich demnach früh dieser reiche Strom, sowohl die Komposition als die Einzelbehandlung beeinflussend.

Abb. 15. Kirche zu Urnäs. Portal der Nordseite.

Denn die „romanische“ enge Schling-Verzierung in Stein steht nicht nur in Anordnung, sondern auch gerade darin, wie bei ihr Stiele, Blätter, Ranken behandelt sind, der uns bekannten nordischen Holzbildhauerei unendlich viel näher, als der südfranzösischen Steinornamentik, die auf der Spätantike fußt, oder auch der orientalischen.

Es mag ferner darauf hingewiesen werden, daß in der entwickelten „romanischen“ Steinbaukunst der ornamentierte Säulenschaft ungemein häufig auftritt, sowohl einzeln als paarweise. Die ältesten bekannten Vorbilder sind jene hölzerne Ecksäule in Urnäs und die große Zahl der späteren Holzportalsäulen. Wir sehen daher auch in ihnen, wie z. B. vor dem Domportal zu Goslar, denen in den Krypten zu Konradsburg, Riechenberg und Ilsenburg[1]), in den Schloßkapellen zu Nürnberg und Eger Nachkommen der älteren verzierten Holzsäulen.

Wenn man noch erwägt, daß auch die Mehrzahl der Kapitelle und anderer Verzierungen der romanischen Steinbauwerke im ausgeprägten Holzschnitz- oder Kerbschnittstil behandelt sind, daß manche Formen, so das Würfelkapitell — das die Franzosen von jeher als „rheinisch“, d. h. deutsch bezeichnen — trotz aller Einwendungen reine Holzformen bleiben, so wird es nicht abzuweisen sein, daß die Formengebung des nordisch-romanischen Stiles in seinen Zierraten am stärksten von der einstigen formenreichen germanischen Kunst in Holz befruchtet wurde und erst so richtig verstanden werden kann.

Es bleibt uns freilich die schmerzliche Gewißheit, das mit ihren Werken, von denen im Norden wenig genug, bei uns fast nichts mehr übrig ist, ein großer Schatz nationaler Kunst uns auf immer verloren ging.

(1) Mohrmann-Eichwede, German. Frühkunst, Tafel 95.

Daß die Möglichkeit solchen Verlustes oft genug gegeben ist, beweist z. B. ein Blick auf China. Sollte, wie sehr denkbar, ja zu erwarten, eine neue Zeit über dies Land hereinbrechen, Europäersitte und Technik auch dort zur Herrschaft gelangen, so dürfte im Handumdrehen das ganze alte China mit seiner Holz-, Lack- und Papierkunst verschwunden sein, — und außer seiner Keramik zeugten nur noch ein paar Brücken, gemeißelte Steine und Mauerwerk von ihm. Ein Bild aber von dem Gewesenen aus diesen Resten sich zu machen, wäre unmöglich, — und am Ende glaubte niemand mehr recht an die einstige Existenz dessen, was wir heute noch lebendig wissen.

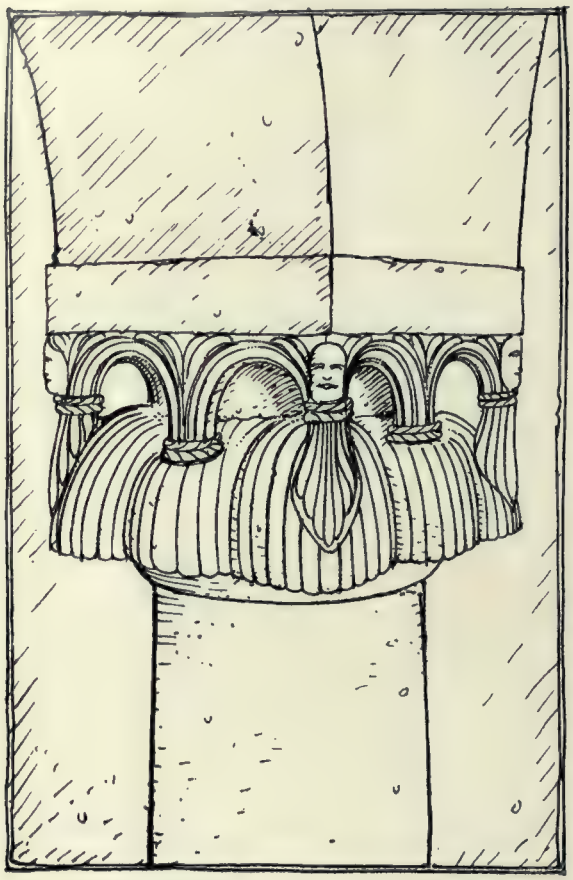


Abb. 16. Ronnenberg. Kapitell der Schiffbögen.

So scheint es mir, daß wir gar nichts ahnen können vom Wesen des alten Mexiko und Peru, von denen wir nur noch Steinhaufen kennen, weil uns eben gerade das Wissen vom rasch Vergänglichen in jener Kultur gänzlich abgeht. Das aber war — wie in China und Japan — vielleicht erst das Wesentliche und Wichtige davon; Spuren von herrlichen Federgewändern und Wirkereien sprechen dafür.

Es wäre höchste Zeit dazu, von jenen Kunstaltertümern unserer Vergangenheit planmäßig die spärlichen Reste sorgfältigst zusammen zu tragen, da zu retten, was noch irgend zu retten sein mag; das würde uns immer noch viel bedeuten können für die Erkenntnis unseres eigensten künstlerischen Wesens. Aber es würde uns auch die Gewißheit verstärken, daß der Germane der Frühzeit nicht der bekannte „Barbar“ war, sondern daß sogar künstlerisch das früheste Mittelalter, und damit auch Frankreich und selbst Italien, ihm reiche Einflüsse schuldig geworden sind, daß es eine eigenartige germanische Kunst wenigstens in Holz gab bereits zu einer Zeit, wo unsere heutigen Feinde von ihrer berühmten „Kultur“ noch wenig genug besaßen. Die Benennung „Barbar“ gewinnt auch von dieser Seite neue Beleuchtung.

# EIN LÄNDLICHER BAUMEISTER DER ROKOKOZEIT IN FRANKEN

Mit vier Abbildungen im Text

Von ADOLF FEULNER

Neben der prächtigen Klosterkirche in Amorbach, der Schöpfung des kurmainzischen Hofarchitekten Generals Maximilian von Welsch mit der hervorragend schönen Ausstattung von der Hand Augsburger Meister, den Stukkaturen von J. Feuchtmayer und Georg Uebelher, den Deckengemälden von Matthäus Günther, hat die bescheidenere Pfarrkirche bisher wenig Beachtung gefunden. Erst Dehio[1]) hat im Handbuch auf die stilistisch interessante Kirche aufmerksam gemacht, er schreibt sie unter Berufung auf Neeb[2]) dem mainzischen Architekten Johann Valentin Thomann zu, der nach Neeb auch die Peterskirche in Mainz geschaffen hat. Diese Angaben können jetzt auf Grund der bisher unbekannten, genauen Baurechnungen im Pfarrarchiv korrigiert werden.

Die Baurechnung wurde in den Jahren 1752—54 durch den Stadtschreiber Joseph Krauß geführt; diese Jahre geben also auch die Bauzeit an. Wir geben zunächst eine Übersicht. Es folgen, wie üblich, zuerst die Einnahmen an Baugeldern, der Holzerlös, der Erlös aus den alten Fenstern, aus den alten Stühlen, aus Holzgefällen. Dann die Ausgaben, die wir hier nur summarisch mit Hervorhebung der wichtigsten Posten wiederholen. An Mauer- und Steinhauerarbeit. Der Akkord über die gesamte Maurerarbeit bis zum „Blatten" und Verputzen, abgeschlossen mit den beiden Meistern „Häffelein und Christian Wolff des Raths undt Burger dahier" beläuft sich auf 13 106 fl. 27 kr.; dabei war der ganze Chor, den das Kloster hatte bezahlen müssen, ausgenommen. Diese Meister waren natürlich nur die ausführenden Bauhandwerker. Die Zimmermannsarbeit beläuft sich auf 2026 fl. 15 kr., und zwar hatte die Abbrechung des alten Turmes der Zimmermann Anton Armbrust, die Arbeiten im neuen Langhaus der Zimmermeister Philipp Bittersdörfer übernommen. Als Glaser wird genannt Meister Langsdorff (733 fl. 12 kr.), die Türen machte Franz Thromann (92 fl.). Als Schlosser werden angeführt Meister Lohn von Amorbach (410 fl. 9 kr.), als Schmiede die Meister Bühler und Kemmerer. Unter den Maler- und Bildhauerrechnungen heben wir folgende hervor: Der „Accord des Mahlers (Johannes) Zick über alle Fresco Mahlerey in der Pfarr-Kirch" betrug 1725 fl.; für „die 2 Thurn Capellen zu machen" wurden extraordinariter bezahlt 228 fl. 30 kr.; der Bildhauer „Joseph Keilwarth von Würzburg" erhielt 366 fl., der Bildhauer Andreas Sommer von Küntzelsau für das große Wappen 60 fl. Der Würzburger Stukkator Bossi bekam für die Kanzel und Taufstein 750 fl., außerdem für seine „dießfalß gethane Extra reyßen" 12 fl. Wie öfter, sind die Ausgaben für den leitenden Architekten unter den Präsenten aufgeführt. „Dem Ingenieur Schmitt die Riß zu zeichnen die arbeith außzumessen sambt zehr und Reiß costen und Praesent von Silber 200 fl." Dem Baudirectori Grimm, churfürstl. Zöllern zu Aschaffenburg eine Präsent von Silber für dessen Bemühung 56 fl. Dann folgt noch die interessante Notiz: „Vor den Mayntzer aber nicht genommenen Riß 50 fl." „Für einen Botten, welcher den grundt Riß zu Mayntz abgehohlet 3 fl." Die Gesamtausgaben betrugen, verschiedene Teile der Ausstattung noch nicht eingerechnet, 30 455 fl. 21 kr.

(1) G. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I, S. 11.
(2) Vgl. Handbuch IV, S. 241.

Abb. 1. Pfarrkirche in Amorbach. Innenansicht.

Der leitende Architekt, der auch die Risse zum Bau entworfen hat, war also der Ingenieur und Baumeister Johann Martin Schmidt aus dem nahen Miltenberg, ein in der damaligen Zeit nicht unbekannter Name. In der Baugeschichte der rheinischen Gegenden spielt er eine gewisse Rolle. Mit dem Mainzer Architekten Anselm Franz Freiherrn von Ritter stand er in Verbindung[1]), allerdings sollte er beim Biebricher Schloßbau nur als Steinhauer in Betracht kommen. Vor allem hat er aber in der näheren Umgebung von Miltenberg eine Reihe besserer, ländlicher Kirchen geschaffen. Über den Umfang seiner Tätigkeit sind wir noch nicht genügend unterrichtet, hier wollen wir mehr auf seine Tätigkeit im allgemeinen aufmerksam machen. Bisher können ihm archivalisch zugewiesen werden die stattliche Kirche in Mönchberg, die 1749—51 aufgeführt wurde, das Kirchlein in Hobbach, das er 1757—59 baute. Stilistisch sehr ähnlich ist auch das Kirchlein in Trennfeld (um 1753)[2]). In Miltenberg selbst ist von ihm das hübsche Haus Vonderlinde am Marktplatz mit einer guten, aber für Franken etwas trockenen Gliederung. Alle Kirchen haben einen ähnlichen Grundriß, der nur als eine Fortbildung des Neumannschen Grundrißschemas für kleinere Landkirchen zu betrachten ist, einen dreiseitig geschlossenen, innen abgerundeten Chor; er ist eingezogen, nur in Hobbach ist er von der Breite des Schiffes, ein Langhaus mit zwei bzw. drei Fensterachsen und Spiegeldecke, und einen Turm an der Westseite in der Mittelachse,

(1) Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel, Düsseldorf 1911, S. 95.

(2) Die genaueren Nachweise in den von mir bearbeiteten Kunstdenkmälern von Unterfranken, B. A. Obernburg. (Im Erscheinen.)

Abb. 2. Pfarrkirche in Amorbach. Innenansicht gegen Westen.

der in die Fassadengliederung einbezogen ist. Der Turm tritt in Mönchberg nur als Mittelresalit in der Fassade vor. Charakteristisch ist die Gliederung der Langhauswände durch Pilaster mit Gebälkstücken; an der Außenseite Felderteilung, den Achsen entsprechend. Von diesen sicheren Bauten ist die Amorbacher Pfarrkirche die bedeutendste. Die Kirche verdient eine nähere Betrachtung wegen ihrer architektonischen Eigenart als auch wegen der schönen Ausstattung.

Beim ersten Anblick des freien, lichten, nur durch schlechte Neubemalung verdüsterten Raumes mit der stark betonten Vertikaltendenz fühlt man sich in eine gotische Hallenkirche versetzt, die, wie es so oft vorkommt, in der Rokokozeit neu überkleidet zu sein scheint. Nur sind die Raumproportionen, vor allem das gedrungene Verhältnis von Höhe und Breite im Mittelschiff, andere. Das Grundrißschema an sich ist gotisch. Eine dreischiffige Hallenanlage mit wenig überhöhtem Mittelschiff und einschiffigem Chor in der Breite des Mittelschiffes, der im Segmentbogen schließt. Seitlich vom Chor, in der Verlängerung der Seitenschiffe und in den Ausmaßen einem Seitenschiffjoch entsprechend, stehen die Türme. Das Langhaus selbst umfaßt vier Joche. Die Scheidbogen sind rund und ruhen auf quadratischen Pfeilern, denen nach allen vier Seiten komposite Pilaster vorgelegt sind, und zwar so, daß die Ecken frei bleiben. Diese beschatteten Riefelungen sind im Gesamteindruck wirksam. Über den Kapitälen folgt das Gebälk von strenger Bildung und darüber das ausladende Kranzgesims. Auch die Vertikalgliederung an den Seitenwänden ist streng, sie verwendet ein Motiv, das in der ostfränkischen und rheinischen Rokokoarchitektur der Spätzeit (vgl. St. Peter in Mainz) nicht selten

ist. Die rundbogigen Fenster liegen in Rundblenden mit breitem, scharfgekehltem, tiefschattigem Gewände. Diese sind bis zum Boden herabgeführt und dadurch entsteht auch an der Seitenwand, die sonst nur von den Fenstern durchschnitten ist, eine rhythmische Vertikalgliederung. An den kleineren Kirchen, die Schmitt gebaut hat, ist dies zum Teil die einzige Gliederung. An der Zwischenmauer sitzen dann wieder Pilastervorlagen, auf welchen die Gurtbogen ruhen. Die hohen und breiten Fenster füllen den Zwischenraum. Die ganze Wand ist gleichsam aufgelöst wie im gotischen Bau. Auch an den Ostecken der Seitenschiffe treten merkwürdigerweise aus der Wand die Ecken eines Pilasters hervor. Man scheute sich, die Gewölbezwickel, wie es öfters geschah, auf Konsolen aufruhen zu lassen und verwendete deshalb die Pfeiler in Andeutungen. Ebenso ist es bei St. Peter in Mainz. Das pedantische Streben nach tektonischer Konsequenz ist auffallend. Im Chor ist die gleiche Wandgliederung wiederholt; auf Pilastern mit stark ausladendem Kranzgesims ruhen die Zwickel. An den Türmen sind Logen eingebaut. Freier erscheint die Bildung des Gewölbes, an welchem durch die Bemalung die Architektur verschleiert wird. In die ziemlich flache Tonne des Gewölbes schneiden die Stichkappen ein und lösen die Fläche auf. In den Seitenschiffen mit böhmischem Gewölbe sind die einzelnen Joche durch breite Gurten getrennt. An der Westseite geht durch alle drei Schiffe eine große unterwölbte Empore; sie ist in den Seitenschiffen brückenartig über die Fenster gezogen.

Das gleiche Streben nach strenger, tektonischer Gliederung ist auch an der Außenseite sichtbar. Die Seitenwände gliedern, in hohem Relief wie Strebepfeiler vorgelegt, jonische Doppelpilaster in freien Formen. Sie sind in das Gebälk verkröpft, laufen sich aber am ausladenden Abschlußgesims tot. Die dazwischenliegenden Rundbogenfenster haben Profilrahmen und Rundbogenverdachungen, die durch merkwürdige, henkelartige Ohren an die Profilumrahmung angeschlossen sind. Am Chor ist die Gliederung die gleiche; nur bleibt in den breiteren Feldern mehr leere Wand übrig. In den schmalen Turmuntergeschossen treten die Volutenenden der Fensterverdachungen über die seitlichen Pilaster vor. Die beiden Turmobergeschosse nehmen in der Höhe rasch, aber proportional in richtiger Folge ab. Die Gliederung bleibt die gleiche, die Vertikalgliederung an den Ecken geht durch, es sind demnach auch Gesimse über die Pilaster verkröpft; im zweiten Geschoß sind die Ecken durch Kompositpilaster mit Gebälk und ausladendem Kranzgesims, im Obergeschoß durch kannellierte, sitzende Volutenpilaster betont. Entsprechend ist auch die Mauerfläche immer mehr aufgelöst. Über den dreipaßartig geschlossenen Langfenstern des zweiten Geschosses sind, durch die Umrahmung damit verbunden, auch Rundfenster; im Obergeschoß nehmen Fenster in der Form eines Vierpasses die ganze Fläche ein. Die Kuppel mit der geschlossenen Laterne wirkt etwas schwer. Die Fassade ist trocken und streng; als Schauseite ist sie zwar gedacht, sie kommt aber als solche nicht in Betracht, da sie durch Gebäude ganz verborgen ist. Sie wiederholt in der Dreiteilung durch eine Mittelrisalit das geläufige Schema. Seitlich Pilaster mit freien Rokokokapitellen. Das Mittelrisalit geht geradlinig durch, durch die Gesimse ist es in zwei Geschosse geteilt. Die ganze Gliederung ist trocken, hart. Im Obergeschoß sind die Seitenflächen nur durch Schrägen angegliedert. Viel besser wirkt die Ansicht von Osten her, die Zusammengruppierung der breiten Apsis mit den vielgliedrigen Türmen. Der warme, rote Sandstein gibt dem Bau einen angenehmen Ton.

Die Architektur zeigt viel Eigenartiges, sie macht sich los von der kapriziösen Freiheit des Rokoko. Das Detail ist klassizistisch reiner und im Aufbau strenger.

Abb. 3. Pfarrkirche in Amorbach. Äußeres.

Die Tektonik ist absichtlich betont, dabei erscheinen so viele Anklänge an gotische Tendenz. Die Aufteilung in Schiffe ist für die Architektur, die den Einheitsraum suchte, seltsam. Wie ist dies zu erklären? In der Würzburger Rokokoarchitektur fehlen Beispiele einer gleichen Tendenz, sie sind aber in der rheinfränkischen Kunst vorhanden. Die Jesuitenkirche in Heidelberg, die Johann Adam Breunig 1712—1720 (bez. 1745) gebaut hat, ist eine gleiche Hallenanlage von vorzüglicher Raumwirkung; auch hier, wo Emporen am Platze gewesen wären, sind sie weggelassen und sogar im abgerundeten Chorabschluß mit Umgang wirkt das gotische Schema nach.[1]) Dazu kommen noch auffallend gotisierende Formen in der maßwerkartigen Bildung der Fenster. Sehr ähnlich ist auch die bereits erwähnte St. Peterskirche in Mainz (1748—56), eine dreischiffige Hallenanlage von schlankeren Proportionen mit innen abgerundetem Chor und diesem entsprechend abgerundetem, apsidenartigem Westschluß des Mittelschiffes zwischen den beiden Westtürmen. Das Langhaus um-

(1) Vgl. jetzt die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Heidelberg, Tübingen 1913, S. 204ff.

faßt nur drei Joche; die Seitenschiffe sind sehr schmal. Der Bau hat viele Ähnlichkeit mit der Amorbacher Pfarrkirche, auch im Detail; doch können beide kaum vom gleichen Meister sein. Die Außenarchitektur, vor allem die kompliziertere Bildung der Fassade weichen wieder ab. Es wäre auch seltsam, wenn man am Hauptort des Bistums, der selbst über reiche Kräfte verfügte, nach einem Lokalmeister gegriffen hätte. Und Schmidts übrige Schöpfungen sind nicht von der Bedeutung, daß man ihm auch diese Kirche zuschreiben möchte. Schlüsse lassen sich auch aus den Rissen für die Amorbacher Kirche ziehen, die Schmidt gezeichnet hat.

Zuerst war eine viel bescheidenere Anlage geplant, zu der nur einheimische Meister Konkurrenzpläne lieferten.[1]) Der eine ist signiert L. C. W. (wahrscheinlich Christian Wolff, der oben als Baumeister genannt wird). Ein altertümlich einfaches Kirchlein mit eingezogenem, dreiseitig abgeschlossenem Chor, Langhaus mit drei Fensterachsen; Stichbogenfenster mit Profilrahmen. Die Fassade von Pilastern eingefaßt, die wie Bauten des 17. Jahrhunderts von „Artischocken" (Zirbeln) bekrönt sind. Ähnlich sind auch die beiden Risse von Schmidt (bez. 1748). Der eine zeigt eine einschiffige Anlage mit Polygonschluß ohne ausgeschiedenen Chor, ein Langhaus zu drei Fensterachsen mit abgeschrägten Ostecken. Auf dem Chor sitzt ein Dachreiter. Die Fenster liegen wieder in rechteckigen Blenden und dadurch sind die Langhausseiten gegliedert. Der zweite ist etwas reicher. Der eingezogene dreiseitig geschlossene Chor ist innen abgerundet. Das Langhaus mit drei Fensterachsen. Die Fenster liegen an der Außenseite wieder in Feldern, durch die unregelmäßige Achsenführung entstehen an den Ecken in primitiver Weise schmale Felder. Die Westfassade hat Mittelrisalit und ist durch Pilaster gegliedert. Darüber Gebälk. Die seitlichen Teile sind durch Volutenanschwünge angegliedert und darüber sitzt der Dachreiter mit Kuppel. Auch dieser Riß (bez. J. M. Schmidt, Miltenberg d. 13. 9bris 1748) zeigt im Detail noch plumpe Formen. In der Ausführung ist die Pfarrkirche in Mönchberg sehr ähnlich, sie wirkt aber durch die schlankere Proportionierung viel eleganter. Die Risse sind alle handwerklich gezeichnet; die Hand ist schwerfällig. Sie verwenden altertümliche Details und stehen nicht auf der Stufe der besseren Architekturzeichnungen, die für die Zeit und Gegend nicht selten sind.

Der Grund, weshalb in Amorbach die gotisierende Grundrißbildung gewählt wurde, ist vielleicht ein mehr äußerlicher; es scheint, daß der Baumeister vor einer komplizierteren Gewölbebildung zurückscheute. Ein einheitlicher Raum in Kirchen, wie sie Neumann baute, erforderte eine viel größere technische Fertigkeit in der Konstruktion der weitgespannten Gewölbe. Die Gewölbe mit der Aufteilung der Joche, der Versteifung durch Gurten, der Aufteilung durch die Zwickel sind altertümlich. Bei der Dekoration macht sich der Archaismus unlieb bemerkbar, es fehlen die einheitlichen Flächen für die Deckengemälde und das Hauptfresko im überhöhten Mittelschiff leidet unter der Verdunkelung. Die Gewölbe sind, wie man auf dem Dachboden konstatieren kann, frei geformt, massiv; der Druck des Mittelschiffgewölbes gleicht sich bei der geringen Überhöhung von selbst aus. Bei St. Peter in Mainz ist die Überhöhung etwas bedeutender; man hat hier dem Druck durch starke Belastung der Mittelschiffmauern zu begegnen gesucht.

Ist man also bei der Jesuitenkirche in Heidelberg und bei St. Peter in Mainz eher geneigt, ein Zurückgreifen auf gotische Tendenzen als Absicht zu erklären, bei dem ländlichen, wenn auch gewandten Baumeister der Amorbacher Kirche

(1) Kreisarchiv Würzburg, Mainzer Regierungsarchiv, B. 631, H. 2004.

Abb. 4. Altarfiguren von Joseph Keilwerth.

geschah es wohl in Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild, als das man die etwas jüngere Peterskirche in Mainz, oder, was wahrscheinlicher ist, die in der Baurechnung genannten, vielleicht zu kostspieligen Mainzer Risse, die Thomann geschaffen haben kann, zu betrachten hat.

Nur kurz sei auch die Ausstattung der Kirche erwähnt. Die Fresken Zicks werden an anderer Stelle gewürdigt werden. Das schönste Stück der Ausstattung ist der Hochaltar. Der Marmor hierfür wurde aus Mainz geliefert für 30 fl. Das Herführen der Figuren und Zierraten von Würzburg nach Amorbach kostete 50 fl.; das Aufmauern und Gerüst dazu 50 fl. Der Akkord des Bildhauers Josef Keilwerth belief sich, wie erwähnt, auf 366 fl. Der Aufbau ist nicht sehr originell. Vier Säulen mit Pilastern auf hohen Füßen; über dem Gebälk ein Volutenaufsatz, der mit dem Wappen des Mainzer Kurfürsten Johann Friedrich Karl von Ostein endet. Ähnliche Altäre sind in Franken nicht selten. Das Kruzifix im Mittelteil ist eine handwerkliche Arbeit des Amorbacher Bildhauers Josef Berg von 1808, der auch das Auge Gottes mit der Gloriole im Aufsatz lieferte. Dagegen sind die Figuren zwischen

den Säulen: St. Kilian, St. Sebastian, St. Gangolf und St. Martin von dem bisher wenig bekannten Würzburger Bildhauer Joseph Keilwerth vorzügliche Schöpfungen der späten Rokokoplastik. Vor allem fesselt der hl. Sebastian. Der wohl proportionierte, beinahe schwere Körper ohne die Zierlichkeit der Rokokoplastik ist etwas nach rechts ausgebogen, die Glieder im Kontrapost rhythmisch bewegt, die Formen naturalistisch eingehend und doch weich gebildet. Das Lendentuch ist in tiefen Falten gewellt. Die Figuren haben viel von der italienisierenden Stuckplastik der Bossi; doch kommt Bossi, der nach den Rechnungen nur die Kanzel und den Taufstein geliefert hat, nicht in Frage; aber stilistischer Zusammenhang besteht.

Die Seitenältäre aus dem 17. Jahrhundert sind von der alten Kirche herübergenommen, die schönen Beichtstühle mit Muschelwerkschnitzereien stammen angeblich aus der Klosterkirche.

# MISZELLEN

## EIN FRESKO PINTURICCHIOS IM DOM ZU MASSA. Mit einer Abbildung.

In den letzten Lebensjahren des Papstes Innocenz VIII., zwischen 1489 und 1492, arbeitete Pinturicchio in der vom Kardinal Lorenzo Cibo, einem Verwandten des Papstes, begründeten Kapelle S. Lorenzo in S. Maria del Popolo in Rom. Vasari hielt den Kardinal Innocenzo Cibo für den Stifter[1]), während eine jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift über dem einzigen Altar der Kapelle angab, daß Lorenzo Cibo den Raum seinem Schutzpatron, dem heiligen Lorenz, geweiht habe[1]). Der Padre Ambrogio Landucci schildert im Jahre 1646 die Kapelle als „vollständig geschmückt mit schönen und edlen Figuren, wegen deren sie berühmt ist“[2]), und der Padre R. Colantuoni gedenkt in seiner 1899 erschienenen Monographie des Freskenschmuckes mit den Worten:

PINTURICCHIO, Thronende Madonna im Dom zu Massa. Freskenbruchstück aus S. Maria del Popolo in Rom.

„Es ist wahr, daß über dem Altar ein Gemälde existierte, das die Jungfrau, S. Lorenzo und andere Figuren darstellte.“[3]) In der Kapelle wurde der

(1) Vasari, „Vite“, Ed. Milanesi, Bd. III, S. 498. Über die Kapelle und ihre Geschichte s. Corrado Ricci, „Pintoricchio“, Perugia, V. Bartelli & Co., 1912, S. 123 ff.

(1) Origine del Tempio dedicato in Roma alla Vergine presso alla Porta Flaminia detta oggi del Popolo, data in luce dal P. N. Dalmatio, Roma, Moneta, 1646, S. 105.
(2) R. Colantuoni, La Chiesa di S. Maria del Popolo, Roma, Desclée Lefebvre & Co., 1899, S. 85 ff.
(3) „Vero è che di sopra l'altare, esisteva un dipinto rappresentante la Vergine, San Lorenzo e altre figure“, Colantuoni, Op. cit. S. 87.

Stifter 1503 unter einem (heute nicht mehr vorhandenen) Grabdenkmal beigesetzt[1]). Wir dürfen annehmen, daß die Kapelle nach der Erhebung Lorenzos zum Kardinal, also in den Jahren von 1490 bis Anfang 1492 erbaut und ausgeschmückt wurde, weil Pinturicchio später anderweitig, vor allem an der Tribuna des Domes zu Orvieto, beschäftigt war[2]). Im Jahre 1692 fielen die Fresken einem durch den Kardinal Alderano Cibo veranlaßten Umbau der Kapelle zum Opfer. Nur ein bescheidenes Stück der Malereien fand Gnade vor den Augen des Kardinals, die thronende Madonna mit dem Kinde, die er heraussägen ließ, um sie an seinen Bruder, den Herzog Alberico II. von Massa zu schicken, zum Schmucke der Grabkapelle der Familie in S. Francesco, dem Dom der kleinen Residenzstadt.

Aus Urkunden, die Staffetti veröffentlichte[3]), entnehmen wir, daß Alberico II. in seinem Testament vom 17. Mai 1675 seinem Erben Karl II. die Verpflichtung auferlegte, eine Grabkapelle zu errichten, und daß Karl am 23. November 1692 an seinen Onkel, den Kardinal, einen Brief richtete, in dem es heißt: „Unter anderem hat mir der Herzog, mein Vater, vor seinem Tode aufgetragen, die Kapelle für unsere verstorbenen Familienmitglieder zu errichten, und obgleich ich mich in Geldnöten befinde, habe ich doch nicht in Gewissenszweifeln leben wollen und schon den Altar in Angriff nehmen lassen, auf dem als Gemälde das Bild unserer lieben Frau von der Hand Peruginos (oder des Peruginers) aufgestellt werden soll, das Eure Eminenz demselben Herrn Herzog sandte.“[4])

(1) Luigi Staffetti: „Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel Duomo di Massa“ (Spigolature di Storia artistica Massese) in „Giornale storico e letterario della Liguria“ November-Dezember 1900, Spezia.
(2) Walter Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, 5. Bd. der „Italienischen Forschungen“, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Berlin 1912, S. 223 ff.
(3) Loc. cit.
(4) „Il signor Duca mio Padre . . . tra le cose che m' incarico prima della sua morte fu quella di fare la cappella dove vanno li depositi della Casa; e tutto che io mi trovi in angustie di denaro, ad ogni modo non ho voluto vivere con scrupolo, et ho fatto di già poner mano all'altare, in cui deve ponersi per ancona l'immagine di Nostra Signora, di mano del Perugino, che V. Eminenza mandò al medesimo signor Duca.“ Man bleibt im Zweifel, ob hier eine Verwechslung mit Perugino vorliegt, oder ob nur der Name Pinturicchios damals in Vergessenheit geraten war.

Darauf bittet er um Übersendung von edlem Marmor zum Schmucke des Altars: „Zur geplanten Ausschmückung des Altarbildes, eben dessen, das Eure Eminenz meinem Vater verehrte, das aus seiner Kapelle in S. Maria del Popolo entfernt wurde und das von der Hand des Peruginers herrührt, fehlt über dem Mauerwerke grüner Marmor und ein Stück orientalischen Alabasters.“[1]) Am 3. Oktober 1693 berichtet Karl in einem Briefe an den Kardinal Lorenzo: „Gestern ist das Bild unserer Lieben Frau aufgerichtet worden, das Eure Eminenz dem Herrn Herzog, meinem Vater, zur Aufstellung in der Hauskapelle sandten und das aus der alten [Kapelle in S. Maria] del Popolo entfernt wurde, und die Arbeit ist glücklich von statten gegangen, obgleich man fürchtete, das Bild könnte Schaden nehmen, weil es sich auf altem Mauerwerk befindet und weil es beim Transport gelitten hat.“[2])

Das herausgesägte Fragment befindet sich noch heute im Dom zu Massa. Es stellt die thronende Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße dar. Der in ein weißes Hemdchen gehüllte Knabe hält, zugleich mit der Mutter, in der Linken ein Buch und erhebt segnend die Rechte. Neben den Voluten des Thrones erblicken wir zwei Engel, die in zwangloser Haltung auf die Gruppe der heiligsten Personen schauen; auf den Gesimsen über den Voluten werden geflügelte Putten sichtbar, die zum Teil durch den Rahmen überschnitten werden, während unten rechts und links die Köpfe zweier Heiligen hervorschauen, von denen einer vielleicht mit dem heiligen Lorenz identifiziert werden kann. Der Mantel und das Kleid der Madonna sowie die Füße des Kindes sind übermalt. Das liebenswürdige Werk, das wir auf Seite 337 abbilden, läßt den Verlust der übrigen Dekorationen um so mehr bedauern.

Walter Bombe.

(1) „All'ornamento che ho pensato di fare all'ancona, che è quella appunto che V. Eminenza onorò mio padre, levata dalla sua cappella del Popolo, di mano del Perugino, sopra alla muraglia manca il verde antico ed un pezzo di alabastro orientale.“
(2) „Hieri si alzò l'imagine di Nostra Signora che V. Eminenza inviò al signor Duca mio padre per ponere nella cappella della Casa, già che fu levata dall'antica del Popolo, e segui l'operazione felicemente, non ostante si dubitasse potesse ricevere qualche detrimento per essere in muraglia vecchia e che aveva minacciato nel trasporto.“

# REZENSIONEN

## FRITS LUGT, Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. P. N. van Kampen en Zoon, Amsterdam 1915. — 168 Seiten, 108 Abbildungen und Kartenbeilagen.

Lugt führt uns in Gesellschaft Rembrandts durch Amsterdam und seine Umgebung. Als Wegweiser dienen ihm bei diesen Spaziergängen Zeichnungen und Radierungen des Meisters und seiner Schüler, die er als gründlicher Kenner seiner Vaterstadt in überraschender Weise mit topographisch bestimmbaren Plätzen in Verbindung zu bringen weiß. Zum größten Teil handelt es sich um völlig neue Identifizierungen, die mit wenigen Ausnahmen von einleuchtender Überzeugungskraft sind. Das geschickt durchgeführte feuilletonistische Programm mit all seinen Begegnungen von Rembrandts Freunden und Bekannten und den zahlreichen kulturgeschichtlichen Exkursen macht das Buch zu einer kurzweiligen Lektüre, über der man beinahe vergißt, was für eine Menge wissenschaftlich belangreicher Forschungsergebnisse in diese fast anmutig dahinfließenden Schilderungen hineingeflochten sind. Wohl hätten jene in knapperer, wissenschaftlicherer Form vorgetragen werden können. Doch scheint es uns unangebracht, dem Verfasser hieraus einen Vorwurf zu machen. Wir vermögen uns an dem lebensvollen Bild, das er uns von Rembrandts Amsterdam entwirft, wahrhaft zu ergötzen. Im Erfolge der Absicht liegt hier ihre Berechtigung.

Der erste Spaziergang führt uns durch die Stadt selbst. Illustriert wird er u. a. durch die bekannte Studie Rembrandts nach dem Turm der Westerkerk (HdG. 1230); daneben setzt Lugt eine moderne, vom gleichen Standort aufgenommene Photographie, durch welche die vollkommene Treue von Rembrandts Skizze dargetan wird. Zu den zwei bekannten Blättern von den Ruinen des am 7. Juli 1652 abgebrannten alten Amsterdamer Stadthauses (HdG. 195 und 1040), von denen Lugt die eine, bereits von Hofstede de Groot (195) mit einem Fragezeichen versehene Zeichnung in Braunschweig wohl mit Recht kategorisch in die Schule Rembrandts verweist, fügt er eine dritte (HdG. 1472), in der er eine Ansicht der Rückseite des im Abbruch befindlichen Gedäudes erkennt. Die schöne, lavierte Federzeichnung einer Amsterdamer Gracht im Louvre (HdG. 663) lokalisiert Lugt an Hand einer Zeichnung Joris van der Hagens im Prentenkabinet in Amsterdam und mit Hilfe zweier alter Vogelschaupläne scharfsinnig mit der Grimnessesluis an der Amstel gegenüber dem Spui. In dem dicken Rundturm einer (noch nicht katalogisierten) Zeichnung der Sammlung Hofstede de Groot erkennt er trotz dem Fehlen des in Rembrandts Zeit vorhandenen Spitzhelms den Turm „Swyght Utrecht" der alten Stadtbefestigung mit dem daranstoßenden Gebäude der Kloveniersdoelen wieder. Das Fehlen der Turmbekrönung findet man in auffälliger Weise auch bei der Ansicht des Montalbansturmes (HdG. 1050); Lugt glaubt diese Freiheiten Rembrandts in beiden Fällen mit dem Fehlen von Raum auf der Papierfläche für die Ausführung der hohen Turmspitzen erklären zu dürfen. Dies scheint mir jedoch wenig wahrscheinlich. Hätte Rembrandt die Türme in ihrer ganzen Höhe zeichnen wollen, würde er einfach ein anderes Blattformat oder einen anderen Größenmaßstab angewandt haben. Viel eher scheint mir die Erklärung, die Lugt für eine von ihm selbst herbeigezogene, ebenfalls helmlose (Roelant Savery zugeschriebene) Ansicht des Montalbansturmes gibt, auch für Rembrandt möglich zu sein; nach dieser hätte Rembrandt die beiden Türme in ihrem ursprünglichen, altertümlichen Zustand ohne die von späteren Jahrhunderten aufgesetzten Bekrönungen wiedergeben wollen.

Auf dem zweiten Spaziergang um die Stadtwälle von Amsterdam konnte Lugt für seine Identifizierungen vor allem Vorteil ziehen aus der von ihm gemachten glücklichen Entdeckung des Unikums eines ausführlichen Amsterdamer Stadtplanes von etwa 1650 in der Leidener Universitätsbibliothek, auf dem die Tore, Wälle und Bastionen mit ihren sie kennzeichnenden Windmühlen aufs genaueste eingetragen sind. Die Ergebnisse dieses Spazierganges gehören denn auch zu den frappantesten des ganzen Buches. Wir können sie hier nicht im einzelnen verfolgen, vielleicht aber einige Kleinigkeiten beifügen.

Der Gruppe von drei Zeichnungen und einer Radierung, die Lugt von der Häusergruppe bei dem Bollwerk „de Rose" zusammenstellt (HdG. 845 und 1392, B. 214 und Zeichnung von A. Furnerius im Teyler-Museum in Haarlem), kann ein fünftes Blatt angegliedert werden, das mit der Zeichnung von Furnerius nahezu übereinstimmt. Der Zeichner dieses Blattes hat sich nur wenige Meter rechts vom Standort des Furnerius aufgestellt; man kann kaum anders, als die beiden sich gleichzeitig nebeneinander zeichnend zu denken. Die

beiden auf Rembrandts Zeichnung in Budapest (HdG. 1392) sichtbaren Mühlen, die für Furnerius durch das Haus oder die Bäume verdeckt wurden, kommen hier rechts zum Vorschein. Das früher ebenfalls Furnerius zugeschriebene Blatt befindet sich im British Museum und wird in dem soeben erschienenen Katalog von Hind (Catalogue of drawings by dutch and flemish artists, vol. I: Rembrandt and his school, Nr. 157) versuchsweise van Eeckhout zugewiesen. — Nicht ausgeschlossen scheint es uns, daß auch die Radierung aus Rembrandts Schule „Die Landschaft mit den beiden Anglern" (Seidlitz 384) zu dem Motiv der Häusergruppe des Bollwerks „de Rose" in Beziehung steht.

Der Spaziergang um die Stadtwälle hätte an Hand einer ebenfalls im British Museum befindlichen Zeichnung aus Rembrandts Schule (Nr. 161 des eben genannten neuen Kataloges) noch ein Stück über das Haarlemer Tor, durch das uns Lugt wieder in die Stadt zurückbringt, hinausgeführt werden können. Das Blatt, als dessen mögliche Urheber Philips Koning und Jan Lievens genannt werden, steht Rembrandt überdies erheblich näher als van Eeckhouts Ansicht des Haarlemer Tors, mit der Lugt den zweiten Spaziergang beschließt. Der Standort des Urhebers dieses Blattes ist auf dem von Lugt neugefundenen Stadtplan mit der größten Genauigkeit anzugeben. Er befand sich auf der südlichen Spitze des vom Y aus gezählten zweiten Bollwerks und schaute auf die dritte Bastion mit ihrer Mühle, hinter der links der Turmbau des Haarlemer Tores zum Vorschein kommt. In der Ferne sieht man noch die Mühle des vierten Bollwerks. Rechts sah er die von der vorspringenden Erdwelle halb verdeckte Aufziehbrücke und das schon jenseits des Grabens befindliche Torgatter, sowie ganz rechts den Anfang des den Wasserarm abschließenden steinernen Wehrs mit seinem charakteristischen kleinen Turmaufsatz. Ganz links blickte er auf die dem Stadtwall zunächst gelegene Häusergruppe. Im Vordergrunde finden wir auf der Zeichnung die genau wie auf dem Stadtplan verlaufende Pallisadenreihe. Äußerst interessant ist ein Vergleich dieser topographisch treuen Zeichnung mit der aus diametral entgegengesetzter Richtung aufgenommenen Ansicht des Haarlemer Tores auf dem kleinen Bildchen Jan van der Heydens in Berlin, auf dem wir uns mit Hilfe von Lugts Stadtplan ebenfalls aufs beste orientieren können; links hinter dem Torbau können wir die Mühle der dritten Bastion wiedererkennen. —

Auf dem folgenden Spaziergang, der uns die Amstel entlang führt, identifiziert Lugt mit großem Scharfsinn Zeichnungen und Radierungen mit den Landsitzen, Mühlen und Baumgruppen, die den Ufern des stillen Gewässers ein so freundliches Ansehen geben. Ein ausgebreiteter wissenschaftlicher Apparat, Landkarten des 17. Jahrhunderts von der Umgebung Amsterdams und selbst archivalische Forschungen werden hier zur Hilfe herbeigezogen. Scheinbar zufällige Federstriche finden Beachtung und Interpretation, ja die am Horizont lose angedeutete Silhouette eines Hauses, einer Mühle oder eines Kirchturmes gibt oft den Ausschlag bei der Bestimmung des Platzes. Und, wie gesagt, es handelt sich kaum je um bloße Hypothesen, sondern um reichlich begründete Ausführungen, denen man sich gerne anschließt. Aus der stattlichen Reihe von Blättern, die diesen Spaziergang illustrieren, will ich hier nur diejenigen herausheben, die sich um die beiden Amstelbuchten beim Omval und dem Landsitze Trompenburg einerseits und der Ruine des Hauses Kostverloren andrerseits gruppieren.

Für die traditionsgemäß „Ansicht von Omval" genannte Radierung (B. 209) weist Lugt nach, daß sie, wenn sie mit der Örtlichkeit übereinstimmen soll, im Spiegelsinne gesehen werden muß. Rembrandt hat sie, in den Umrissen wenigstens, offenbar an Ort und Stelle direkt auf die Platte gebracht. Vor dem Landgut Trompenburg weiß Lugt die drei im Motiv ganz identischen Zeichnungen zu lokalisieren, von denen sich zwei in der Sammlung des Herzogs von Devonshire (HdG. 836 und 837) befinden, die dritte (HdG. 1062) mit der bekannten Aufschrift Philips Konings auf der Versteigerung Heseltine in Amsterdam 1913 für 22000 fl. in eine Pariser Privatsammlung gelangte.

Beim Vergleich dieser drei von Lugt nebeneinander reproduzierten Blätter drängt sich uns unwillkürlich eine Frage auf, die wir uns nicht zu entscheiden getrauen, wohl aber glauben stellen zu müssen. Hofstede de Groot hat in seinem äußerst interessanten Aufsatz über die Weise, wie Rembrandt seine Schüler unterrichtete („Rembrandts onderwijs aan zijne leerlingen" im Feestbundel zu Dr. Bredius' 60. Geburtstag S. 79 ff.) u. a. einige Gruppen von Rembrandt-Zeichnungen nach Aktmodellen zusammengestellt, die ganz offenbar gleichzeitig nach derselben Pose des Modells gemacht worden sind. Wo Hofstede de Groot kleine Abweichungen zu finden meint und die Qualität des betreffenden Blattes ein anderes Urteil kaum zuzulassen scheint, glaubt er, daß wir es mit eigenhändigen, dicht hintereinander ange-

fertigten Skizzen des Meisters zu tun haben. In zwei anderen Fällen (HdG. 1027 und 1464; 1028 und 1389), in denen Abweichungen entscheidender Art nicht festzustellen sind, mußte er aber zu dem Ergebnis kommen, daß eben nur das eine der beiden Blätter, das bessere, von Rembrandt selbst sein kann, das andere jedoch von einem Schüler, vielleicht mit des Meisters Korrektur, herrühren muß. Als Illustrierung hierzu dient eine Zeichnung von Schülerhand in Gotha, auf der wir Rembrandt korrigierend zwischen seinen im Halbkreis um das Modell herumsitzenden Diszipeln sehen. So gut wie im Atelier kann aber Rembrandt natürlich auch im Freien vor der Landschaft mit seinen Schülern Skizzierübungen angestellt haben. Die drei genannten Zeichnungen von der Amstelbucht bei Trompenburg weisen eine derartige Übereinstimmung auf, daß es mir nicht recht einleuchten will, daß, wie Lugt es ausführt, Rembrandt lediglich des geringfügigen Wechsels in der Staffage wegen genau das gleiche Bild dreimal festgehalten habe. Außerdem bestehen in der künstlerischen Behandlung derartige Unterschiede, daß die Fragestellung, ob wir es hier bei zwei von diesen Blättern nicht etwa mit Schülerzeichnungen unter Rembrandts Leitung zu tun haben, von selbst sich aufdrängt, ungeachtet der hohen — wenn auch durchaus nicht gleich hohen — Qualität aller drei Blätter. (Die Heseltinesche Zeichnung ist den andern beiden immerhin erheblich überlegen.) Parallelfälle unter den Rembrandt zugeschriebenen Landschaftszeichnungen wären noch mehrere nachzuweisen; ein solcher liegt z. B. vor bei den beiden auch von Lugt untereinander gestellten fast identischen Zeichnungen des Bauernhofes hinter einem Deich, von denen das Exemplar des British Museum (HdG. 950) entschieden besser ist als das andere der Sammlung Friedrich Augusts II. (HdG. 322).

Äußerst fein ist die Scheidung, mit der Lugt die motivisch sehr ähnlichen Zeichnungen auseinanderhält, die sich auf die Amstelbucht vor dem Gute Trompenburg einerseits, vor der Ruine Kostverloren andererseits beziehen, in denen Hofstede de Groot (835—841 und 1062) noch ein und dasselbe Motiv zu erkennen glaubte. Die bei den Blättern HdG. 835, 838 und 839 über die Bäume ragende, von Rembrandt eben nur angedeutete Turmspitze mit der Wetterfahne ermöglichte, mit andern Belegen kombiniert, die sichere Bestimmung auf das Haus Kostverloren. Zu dem einen Blatt in Chatsworth (HdG. 835) bemerkte schon Hofstede de Groot: „Einige Einzelheiten dieser Zeichnung kehren auf der Radierung B. 223 ‚Die Landschaft mit dem Turm' wieder." Ich glaube, daß diese Übereinstimmungen in der Tat groß genug sind, daß wir in der bekannten Radierung ebenfalls das Motiv der Amstelbucht vor Kostverloren wiedererkennen können. Die allgemeine Situation ist genau die gleiche. Aus dem Vordergrund zieht sich nach links in die Tiefe die Straße in einer Kurve längs dem Saum einer Baumgruppe. Im Mittelgrund führt ein Gartentor gleicher Konstruktion über den die Straße rechts begleitenden Graben auf eine Häusergruppe, die hier wie dort aus einem langgestreckten Gebäude mit Quergiebel und einer rechts davor stehenden Scheune mit entsprechend geformtem, großem Dach besteht. Die Baumgruppe, die auf der Zeichnung nach links hin niedriger wird, schließt auf der Radierung jäher ab; dies kann jedoch seinen Grund in dem viel mehr nach rechts verlegten Standpunkt der Aufnahme haben, von dem aus die äußersten Bäume hinter der Wegkrümmung verschwinden. Nun haben wir es aber bei der Radierung überhaupt nicht, wie bei der Zeichnung, mit einer unmittelbaren Naturaufnahme, sondern mit einem „verarbeiteten" Motiv zu tun. So scheint denn auch auf der Radierung links nicht Wasser, sondern eine Wiese zu sein. Daß wir aber trotzdem ursprünglich eine Uferstraße vor uns haben, dafür sprechen vielleicht die hier stehen gebliebenen Holzpflöcke, durch die die Straße in einen Fußweg rechts und einen Fahr- und Reitweg links getrennt wird, der vor allem für die den Trekschuiten vorgespannten Pferde diente. (Vgl. die von Lugt als Abb. 57—59, 67, besonders aber 60 reproduzierten Zeichnungen HdG. 835—837, 1062 und 1139; eine ähnliche Trennung der Straße kommt jedoch immerhin auch auf dem Polderweg der Zeichnung HdG. 835 in Chatsworth vor.) Endlich der rechts auf der Radierung aufragende Turm, nach dem das Blatt genannt worden ist. Auf dem ersten Zustand der Platte hat der Turm eine Helmbekrönung und gleicht das Ganze einer Kirchenanlage. Dann aber ist die Turmspitze — wohl doch von Rembrandt selbst — getilgt worden und bekam der Gebäudekomplex mehr das Aussehen einer Ruine, wie Rembrandt sie öfters als Staffage in seine Landschaften hineingesetzt hat. Nicht unmöglich erscheint es mir, daß wir in diesem Gemäuer eine frei verarbeitete Reminiszenz der Ruinen des Hauses Kostverloren sehen dürfen, dessen Turmspitze mit der Wetterfahne auf den entsprechenden Zeichnungen über die Bäume herüberragt. Von dem, wie wir schon glaubten feststellen zu können, erheblich nach rechts verschobenen Standort der Aufnahme mußte

der Turm etwa hinter dem Scheunendache zum Vorschein kommen. Dies mußte von Rembrandt in einer komponierten Landschaft als Störung empfunden werden, und er kann aus diesem Grunde das Gemäuer mehr nach rechts verschoben haben. Die Radierung ist im gleichen Sinne wie die Zeichnung. So sehr es nun auch auf der Hand zu liegen scheint, daß die Abdrücke der unmittelbar vor der Natur radierten Platten im Gegensinn erscheinen — nachgewiesen worden ist es erst durch Lugt —, so gut ist es auch möglich, daß Rembrandt bei der künstlerischen Verarbeitung eines von einem Spaziergang mitgebrachten Motivs dieses aus irgendeinem Grunde im gleichen Sinne von der Platte abziehen wollte. Er mußte es somit im Gegensinn radieren. Dies braucht keineswegs, wie Lugt es darstellt (S. 88), stets ein umständliches Verfahren zu sein, sondern kann durch einfaches gegen das Licht Halten der Vorlage oder mit Hilfe des Spiegels (wie es heute noch gemacht wird) auf die mühelooseste Weise von der Welt geschehen. Hierin darf man also kaum ein Bedenken sehen gegen die Möglichkeit, daß die Radierung B. 223 tatsächlich auf das durch Rembrandt in Zeichnungen verschiedentlich festgehaltene Motiv der Amstelbucht vor der Häusergruppe Kostverloren zurückgeht. Auch die herkömmliche Datierung des Blattes (um 1648) würde gut mit dem Stil der Zeichnungen in Chatsworth (Hofstede de Groot: um 1645) übereinkommen.

Ist nicht vielleicht in der Radierung B. 243 „Der Fischer im Kahn" das von Lugt auf der Zeichnung HdG. 860 in Chatsworth identifizierte „Molentje" zu sehen?

Die „Brücke des Jan Six" weiß Lugt, indem er sie wiederum ins Spiegelbild setzt, mit guter Begründung zu lokalisieren bei dem ehemaligen Herrschaftssitz Tulpenburch an der Amstel mit dem Blick gegen das Dorf Ouderkerk.

Auch auf dem vierten Spaziergang, den uns Lugt über die Deiche vor der St. Anthoniespoort gegen das Y hin tun läßt, machen wir unter seiner Leitung manche hübsche Entdeckung. Von hier aus ist u. a. zweifellos, wie Lugt dartut, der „Blick auf Amsterdam" (B. 210) aufgenommen, während man, durch die Gegenseitigkeit der Radierung irregeleitet, den Standpunkt Rembrandts bisher im Westen der Stadt suchte, hierbei jedoch bei der Erklärung der Silhouette naturgemäß auf Widersprüche stieß.

Die Forschungen, die uns Lugt in diesem mit viel Liebe geschriebenen Buche vorlegt, sind belangreich in verschiedener Hinsicht. Die Lokalisierungen von so vielen Naturaufnahmen aus und um Amsterdam sind nicht allein von großer Wichtigkeit für die topographische Forschung; sie bringen zumal diejenigen unter uns, die mit den dargestellten Örtlichkeiten auch nur einigermaßen vertraut sind, unversehens in ein ganz ungekannt intimes Verhältnis zu Rembrandt, das seinerseits die Fähigkeit, dessen nicht jedem Spießbürger ohne weiteres offene Kunst zu verstehen, zu würdigen und zu genießen, erheblich vertieft. Aus der langen Kette wertvoller Einzelresultate lassen sich nicht minder belangreiche Ergebnisse allgemeiner Natur herleiten. So findet die stets gemachte, aber nie genügend erhärtete Annahme, daß Rembrandt die meisten Motive für seine Landschaften in Amsterdam und seiner allernächsten Umgebung gefunden habe, erst durch die Ausführungen Lugts eine Bestätigung. Ferner ist aus diesen abzuleiten, daß Rembrandts Verhältnis zur Natur in seinen Landschaftszeichnungen ein viel engeres ist, als gemeinhin angenommen wurde. Seine Zeichnungen sind nicht, wie die meisten seiner Radierungen, künstlerisch verarbeitete Eindrücke, sondern bis in alle Einzelheiten hinein getreue und zuverlässige Abschriften des Naturbildes.

Daß das uns vorliegende reiche Rembrandtmaterial noch lange nicht durchgearbeitet ist, tut Lugts inhaltsreiches Buch aufs neue dar. Die Rembrandtliteratur hat mit ihm auf jeden Fall eine wertvolle Bereicherung erfahren.

Otto Hirschmann.

## VESPASIANO DA BISTICCI, Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Paul Schubring. Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914.

Die zweite Serie der Quellenschriften zur Kulturgeschichte im Zeitalter der italienischen Renaissance hat ihren Rahmen enger als die erste gespannt. Sie umfaßt nicht „Hauptstätten der Renaissance", sondern will „Florenz von der Zeit Dantes bis zum Prinzipat der Medici" in Chroniken, Lebensbeschreibungen, Briefen, Predigten, Dichtungen lebendig erstehen lassen. Zwei der angekündigten Bände liegen vor: die Chronik des Seidenhändlers und Popolanen Dino Compagni, die man das Gegenstück zur „Divina Commedia" genannt hat, und Vespasiano da Bisticcis Lebensbeschreibungen.

Dieser Florentiner Buchhändler des 15. Jahrhunderts, der vorbildliche Bibliotheken seiner Zeit, wie die eines Federigo da Montefeltre und eines

Cosimo de' Medici, zusammenstellen durfte, hat die vornehme Verachtung vor dem gedruckten Buche; das handschriftlich geschriebene gilt ihm allein als angemessen für den gebildeten Mann von Stand. Um Cosimos Bibliothek zu ergänzen, beschäftigt er 45 Schreiber, die zweihundert Bände, die im Handel nicht mehr zu haben waren, im Laufe von 22 Monaten abgeschrieben haben.

Sein Lebenswerk, die „Vite di Uomini illustri del secolo XV" ist in fünf Abschnitte gegliedert: 1. Päpste, Könige und Kardinäle, 2. Erzbischöfe und Bischöfe, 3. Fürsten, 4. Staatsmänner und Gelehrte, 5. berühmte Frauen. Von den 133 Lebensbeschreibungen hat Schubring nur 48 aufgenommen, aber in fast unverkürzter Form, so daß die vortreffliche Übersetzung den Reiz des Originals vermittelt mit all seinen Längen und Wiederholungen, die nun einmal dazu gehören. Bisticci, der Junggeselle, schaltet den Einfluß der Frau im Leben des Mannes tunlichst aus, schildert er aber Frauen, so erscheint es ihm als höchstes Lob, wenn er ihnen nachrühmen kann, „in Tugenden steht sie (Battista Malatesta) keiner der antiken Frauen nach". Die Mädchen sollen mit drakonischer Strenge erzogen werden, „vom siebenten Jahre an nicht mit männlichen Wesen reden, auch nicht mit den eigenen Brüdern", um das höchste Lebensideal der Frau zu erreichen, „ein Spiegel der Ehrbarkeit" zu werden. Der Fürst soll in seiner Jugend alle militärischen Künste üben und als reifer Mann sein Weltbild durch das Buch erweitern; Aristoteles Ethik gilt Vespasiano als das Buch der Bücher. Für Glanz, Luxus und Lockerung der Sitten hat Bisticci wenig übrig, er gönnt nur jenen einen Platz in seinem Ehrensaal, deren Lebensführung mit seiner eigenen strengen Auffassung übereinstimmt. Piero und Lorenzo de' Medici, deren Leben sich volle achtundzwanzig Jahre vor seinen Augen abgespielt hat, fehlen unter jenen, deren Gedächtnis er der Nachwelt erhalten wollte. Dies ist kein Zufall, sondern Absicht und Urteil.

Bisticci ist keine große Natur, mit Unrecht wurde er der „Plutarch des Quattrocento" genannt, er klebt an der Erde und übersetzt alles in die Atmosphäre einer gewissen bürgerlichen Wohlanständigkeit; die Bedeutung des Buches liegt darin, wie sich Mitlebende im Urteil eines Mitlebenden spiegeln, dies Schöpfen an der Quelle veranschaulicht die Zeit unmittelbarer als manche geistreiche Hypothese eines Nachlebenden.

Rosa Schapire.

## JOSEPH GRÜTER, Johann Kuper und die Holzschnitzereien der Renaissance in Münster während des 16. Jahrhunderts. Beiträge zur westfäl. Kunstgeschichte. Herausgeg. von Dr. Hermann Ehrenberg, ordentl. Professor der Kunstgeschichte an der westfäl. Wilhelms-Universität in Münster. H. 6. Münster 1914, Universitätsbuchhdlg. Franz Coppenrath.

Nach längerer Pause erfährt die treffliche, von Ehrenberg herausgegebene Folge von Arbeiten und Dissertationen zur Kunstgeschichte Westfalens nunmehr durch die vorliegende Studie ihre Fortsetzung. Die Arbeit Grüters stellt sich als notwendige Ergänzung neben das vor einigen Jahren erschienene zweite Heft der Folge: Born, Die Beldennyder, ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im 16. Jahrhundert. Beide Kunstzweige, Holz- und Steinbildkunst, erlebten in naher Verbindung miteinander in Münster während des 16. Jahrhunderts eine erstaunliche Blüte. — Die spätgotische Holzschnitzerei Münsters, deren Hauptwerk das Geschränk des Friedenssaales ist, wird in der Einleitung charakterisiert. Daran schließt sich eine Zusammenstellung der früheren, mit gotischen Elementen noch durchsetzten Renaissanceholzschnitzereien, wobei die Chorstühle der Luidgerikirche und die mit figürlichen Reliefs gezierten Teile des Himmelbettes auf dem Gute Droste Vischerring bei Lüdinghausen ihrer künstlerischen Bedeutung gemäß eingehende Beschreibung und Abbildung erfahren. Hier hätte sich das Bild der offenbar äußerst fruchtbaren Holzschnitzerwerkstätten Münsters durch Heranziehung von geschnitzten Eichenholzschränken und Truhen in den Museen von Hamburg, Berlin, Köln, Dortmund, Drensteinfurt u. a. O. noch bereichern lassen. Die weiteren beiden Abschnitte sind dem Getäfel des Kapitelsaales, diesem vollendetsten Schnitzwerke der niederdeutschen Renaissance, gewidmet. Sie bringen eine ausführliche Beschreibung, besonders auch des heraldischen Teils, eine Schilderung des Verlaufs der Arbeit, Hinweise auf die benutzten Ornamentvorlagen Aldegrevers, der Niederländer Floris, Bos u. a., einige Rechnungen der Domfabrik. Das an Umfang diesem Werk gleichkommende, an Qualität ihm nachstehende Getäfel des Friedenssaales (1577) wird im Schlußkapitel behandelt, der Werkstatt Kupers aber abgesprochen. Die sorgfältigen Untersuchungen werden von 15 trefflich gedruckten Autotypien begleitet, die Ausstattung ist von derselben Güte wie bei den früheren Heften. Hermann Schmitz, Berlin.

## FRIEDRICH KEMPF, Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege. G. Braun, Karlsruhe 1914.

Der Verfasser dieses Büchleins ist der gegenwärtige Freiburger Münsterbaumeister, der nun bereits über zwei Jahrzehnte an der Freiburger Bauhütte tätig ist. Wir erhalten somit aus berufenem Munde einen Überblick über das, was in früheren Zeiten für die Erhaltung dieses Bauwerkes geschehen ist und was gegenwärtig dafür geschieht. Der Verfasser gibt zunächst eine kurze Darstellung der Baugeschichte, in der er fünf Abschnitte unterscheidet (im Gegensatz zu Dehio [Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler], der, wie mir scheint, mit vier Bauabschnitten eine glücklichere Einteilung getroffen hat). Der erste Abschnitt ist ja um 1200 ziemlich gesichert anzusetzen, er umfaßt das Querhaus mit dem unteren Teil der beiden Ost-Türme. Die gotische Periode schuf dann den Hauptteil, nach dem Verfasser in drei Abschnitten. Hier scheint der Verfasser zu etwas zu früher Datierung zu neigen, ihr Beginn ist wohl nicht vor 1260 anzunehmen (Dehio richtet sich für dieses Datum mit Recht nach dem Vorbild des Straßburger Münsters). Der Bau des Chores, beim Verfasser der fünfte Abschnitt, ist ja dann urkundlich festgelegt (Grundsteinlegung 1354, Vertrag mit Johannes von Gmünd 1359). Es folgt eine Aufzählung der reichen Ausstattung mit Werken der Plastik, Malerei, Glasmalerei u. a., sowie eine Schilderung der langen Leidenszeit, die die Jahrhunderte seit dem Ende der Gotik mit Krieg und Unwetter über das Freiburger Münster brachten. Dann beginnt im 19. Jahrhundert (1818 Schwarzsches Vermächtnis) die eigentliche Denkmalpflege. Es wird gewiß einmal ein späterer Geschichtsschreiber unserer Zeit die Denkmalpflege als einen ihrer charakteristischsten Züge, als das Symbol ihrer romantischen Liebe zum Vergangenen verzeichnen. Man wird dann die Zeit bis etwa 1890 als die erste Epoche der Denkmalpflege abgrenzen, in der mit der Liebe das Verständnis noch nicht gleichen Schritt hielt, so daß — auch Freiburg bietet hierfür manche Beispiele — mehr gesündigt als gebessert wurde. Nun aber befinden wir uns in der zweiten Epoche, die, mit tieferer Kenntnis und feinerem Stilgefühl begabt, sich darauf beschränkt, zu konservieren, anstatt zu rekonstruieren und nachzuahmen. Das scheint auch die jetzt in Freiburg — leider noch nicht überall — herrschende Anschauung zu sein. Dort hat der seit 1890 bestehende Münsterbauverein die Mittel geschaffen, daß, mit einem jährlichen Aufwand von ca. 140 000 M., alles getan wird, um das Schadhafte wieder herzustellen und weiteren Schaden zu verhüten. Durch die Herausgabe der „Freiburger Münsterblätter" sowie durch die Einrichtung einer Sammlung, die außer zahlreichen Gipsabgüssen auch das bewahrt, was am Bau selbst zu erhalten nicht mehr möglich ist, ist seine Tätigkeit auch direkt der Kunstwissenschaft in dankenswerter Weise dienstbar. Das geschieht auch bei dem vorliegenden Büchlein durch die zahlreichen und z. T. vorzüglichen Abbildungen, so daß es als ein wertvolles Dokument der modernen Denkmalpflege bezeichnet werden kann.

Kurt Freyer.

## BRITISH MUSEUM, Woodcuts and Metal Cuts of the fifteenth century chiefly of the German school. With 48 Plates. Kl.-4°. London 1914.

Zur Eröffnung des neuen Flügels im British Museum, der jetzt das Kupferstichkabinett birgt, veranstaltete die Leitung eine Ausstellung der wichtigsten frühen cisalpinen Holzschnitte usw. in ihrem Besitz. Dazu gab es einen kleinen Führer vom Direktor Campbell Dodgson mit technischen Erläuterungen (darunter die falsche zum Teigdruck Nr. 191, ohne Rücksichtnahme auf Geisbergs Feststellungen geschrieben) und museumsgeschichtlichen Angaben versehen. Derselbe typographische Satz, auf größeres Papier gedruckt, sowie ein Anhang von 48 Lichtdrucktafeln bilden das vorliegende Buch. Der Herausgeber bekennt, daß es, als Veröffentlichung des Britisch Museum Bestandes, nur eine Art Abschlagszahlung ist und eigentlich nicht mehr als eine Erinnerung an die Ausstellung darstellt. Die meisten Blätter sind verkleinert wiedergegeben: aber da es sich ja um Unika und Seltenheiten handelt, sind auch diese guten Lichtdrucke willkommen, bis einmal der kleine (vom Museum und von Quaritch beziehbare) Band durch die wissenschaftliche Veröffentlichung aller der in Frage kommenden Blätter — etwa in der Heitzschen Folge — abgelöst wird.

Hans W. Singer.

## VINCENT VAN GOGH, Briefe an seinen Bruder. Zusammengestellt von seiner Schwägerin J. van Gogh-Bonger. Ins Deutsche übertragen von Leo Klein-Diepold. 2 Bände. Berlin 1914. Verlag von Paul Cassirer.

Es ist in letzter Zeit Sitte geworden, die verschiedensten Menschen, die van Gogh gekannt

haben, über ihre Beziehungen zu ihm auszufragen und diese Nachrichten einem stofflich interessierten Publikum vorzusetzen.[1]) Diese Interviews sind von einer erschreckenden Dürftigkeit und Leere und konnten naturgemäß nicht anders ausfallen. Es genügt nicht, in dauerndem Verkehr mit einer großen Persönlichkeit gestanden zu haben, das allein Wesentliche, die Fähigkeit, diesen besonders gearteten Menschen zu erleben, hatten weder das Urbild der Arlésienne, noch der Buchhändler D. Braat oder der brave Mehlhändler P. Rijken, der für van Goghs körperliches Wohlbefinden in Dordrecht gesorgt hat; und so spiegeln ihre Erlebnisse nur ihr eigenes plattes Weltbild und helfen uns weder zum Verständnis des Menschen noch des Künstlers van Gogh. Auf einem nicht viel höheren Niveau stehen die Aufzeichnungen von van Goghs Schwester, die nicht einmal den Wert absoluter biographischer Zuverlässigkeit haben.[2])

Die vor einigen Jahren erschienene Auswahl van Goghscher Briefe[3]), in der zeitlich nicht Zusammengehöriges unmittelbar nebeneinander gesetzt wurde, enthielt soviel Zündendes und Erlebtes, daß der Wunsch nach Mehr lebendig wurde und man der seit längerer Zeit angekündigten Gesamtausgabe der Briefe mit Spannung entgegensah.

Es ist nicht immer leicht, sich durch die umfangreichen beiden Bände durchzuarbeiten; die Briefe, die der angehende junge Predigtamtskandidat schreibt, gespickt mit biblischen Zitaten und von einer billigen Lebensweisheit triefend, sind uninteressant genug. Aber bald ändert sich die Tonart, und mit leidenschaftlicher Anteilnahme verfolgt man den Werdegang dieses rastlos Kämpfenden; ja man darf sagen, daß es in der gesamten Briefliteratur wenig Aufzeichnungen gibt, die von einer solchen Eindruckskraft sind und in denen ein Mensch sich so nackt gibt, ohne je schamlos zu werden. Man muß Frau van Gogh-Bonger dankbar sein, daß sie alles gegeben hat und sich nicht durch kleinliche Rücksichtnahme veranlaßt sah, das eine oder andere zu streichen. Über diesen ungeschminkten Bekenntnissen liegt das Ehrfurchtgebietende der Wahrheit und Größe. Wir glaubten van Gogh zu kennen, wußten mancherlei aus seinem harten Leben und stehen doch erschüttert vor diesem Ringen. Und das törichte Gerede dürfte nun endlich verstummen, daß Malen nicht die van Gogh selbstverständliche, ja allein mögliche Ausdrucksform gewesen ist. Der von einer hingebenden Liebe für die Menschheit erfüllte Pfarrerssohn aus Zundert, der sich durch die verschiedensten Berufe durchgekämpft hat, hat lange Zeit gebraucht bis er sich fand, aber die Energie, mit der er, trotz innerer und äußerer Hemmungen und Entbehrungen schwerster Art, an dem Erwählten, um das er jeden Tag und jede Stunde aufs neue ringt, festhält, kann ein Mensch nur aufbringen, der sich und sein Ziel erkannt hat. Der Vergleich mit dem glücklicher dosierten, völlig unliterarischen Cézanne, dem reinen Maler, bringt uns dem Problem van Gogh nicht näher. Er kann nur aus seiner Welt verstanden werden und ist groß genug, um nach seinem eigenen Maßstab verlangen zu dürfen.

Es besteht nicht die Absicht, van Goghs äußeres Lebensbild, das in großen Zügen längst bekannt ist, nachzuzeichnen, trotzdem auch hier die Briefe manch neuen Aufschluß bringen. Sein Gefühlsleben, das Zwiespältige seiner Art rückt durch die Briefe in neue Beleuchtung: es verlangt ihn nach dem Zusammenleben mit Menschen, ohne daß er das Anpassungsvermögen hätte, das Zusammenleben erfordert. Eine weiche, opferbereite, nach Liebe verlangende, Liebe wie ein Schicksal erlebende Natur, kann er von einer verletzenden Härte, Kälte, Gereiztheit und rücksichtslosen Brutalität sein. „Vincent macht den Eindruck eines Menschen, der sich selbst im Wege steht," schreibt Pastor Pietersen über den jungen Menschen an die Eltern, und Theo, der verstehende, zu jedem Opfer bereite, Vincent mit seiner ganzen Kraft tragende Bruder, klagt in der Zeit des Pariser Zusammenlebens seiner jüngsten Schwester: „Es ist, als wohnten zwei Menschen in ihm — der eine wunderbar begabt, fein und zart, der andere selbstsüchtig und hartherzig. . . . . Es ist schade, daß er sein eigener Feind ist, denn nicht nur anderen, sondern sich selbst macht er das Leben schwer."

Zeugnissen dieser Art stehen jene Briefe gegenüber, in denen van Gogh sich über seine unerwidert gebliebene Liebe zu seiner Kusine ausspricht, oder jenes ergreifende, Jahre andauernde Verhältnis zu einem verkommenen armen Weib, das er auf der Straße aufgreift, an dessen Kind, das nicht sein Kind ist, er sein Herz hängt, mit dem er sein letztes Stück Brot teilt. Denn zuletzt was bedeuten ihm, wenn ihn der Dämon der

(1) Julius Meier-Graefe: Erinnerungen an van Gogh. Berliner Tageblatt 1914. Ferdinand Hardekopf: Die Geschichte vom abgeschnittenen Ohr. Ebenda. M. J. Brusse: Van Gogh als Buchhandlungsgehilfe. Kunst und Künstler, August 1914.
(2) Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh von Elisabeth du Quesne van Gogh. R. Piper & Co., München 1911.
(3) Bei Bruno Cassirer, Berlin, ohne Datum.

Arbeit packt, äußere Verhältnisse? „Wenn ich Geld erhalte, dann geht mein größter Hunger nicht auf das Essen, selbst wenn ich gefastet habe, sondern das Malen ist noch stärker, und ich gehe sofort auf Modelljagd und fahre so fort, bis es zu Ende ist.“ Aus seiner furchtbaren Einsamkeit entringt sich ihm der bittere Ausruf: „Ein Weib kannst du mir nicht geben, ein Kind kannst du mir nicht geben, Arbeit kannst du mir nicht geben. Geld — ja. Aber wozu dient es mir, wenn ich den Rest entbehren muß?“ Und doch gibt es in allen Kämpfen und Hemmungen ein Befreiendes: die Arbeit. „I'ai une lucidité terrible par moments lorsque la nature est si belle de ces jours-ci et alors je ne me sens plus et le tableau me vient comme dans un rêve. . . . . La vie est tout de même enchantée.“ Oder erregter an anderer Stelle: „Nur dann spüre ich noch das Leben, wenn ich ganz wild die Arbeit herausstoße.“

Die Briefe enthalten sehr interessante Urteile über Kunst und Künstler, über Vincents Verhältnis zum Impressionismus, durch den man hindurchmüsse, „wie man einst durch ein Pariser Atelier hindurch mußte“. Ihn fesselt das Studium der Farbe, durch die Schale will er zum Kern, zum Wesentlichen vordringen. „Man muß die Liebe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben, durch ihre Mischung und durch ihre Ergänzung und die geheimnisvolle Vibration der verwandten Töne ausdrücken. Den Gedanken einer Stirn durch das Ausstrahlen eines hellen Tons auf einer dunkeln Stirn ausdrücken; die Hoffnung durch irgendeinen Stern ausdrücken; die Glut eines Wesens durch die Strahlen der untergehenden Sonne. Das ist sicher keine realistische Augentäuscherei, aber ist es nicht das Wesentlichere?“ Töne, wie wir sie aus den Aufzeichnungen eines Runge, eines Kaspar David Friedrich kennen, klingen bei van Gogh an, denn auch ihm wird jeder „Eindruck von außen zu einem Ausdruck von innen“. Rosa Schapire.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 15/16:

HANS F. SECKER, Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte. III. (Mit 50 Abb. und 1 Markentafel.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 11:

R. BREUER, Zu einigen Bildern der Mai-Ausstellung Berlin. (2 Tafeln, 11 Abb.)

OTTO SCHULZE-ELBERFELD, Skizzen und Studien.

MAX NEUMANN, Zu den Bildern von F. A. Westphal-Berlin. (1 farb. Tafel, 3 Abb.)

KASIMIR EDSCHMID, Arbeiten von Bildhauer Antes. (3 Abb.)

HANS ROSENHAGEN, Große Berliner Kunstausstellung 1915. (5 Tafeln, 8 Abb.)

M., Die mittleren Werte.

ARBEITEN D. KERAMISCHEN FACHKLASSE DES GEWERBEMUSEUMS IN BERN. (3 Abb.)

W. FRANK, Goldschmied Joseph Wilm-Berlin. (3 Abb.)

Eine Künstler-Wohn- und Arbeitsstätte, erbaut von Franz Seeck. (3 Abb.)

A. JAUMANN, Architekt Carl Stahl-Urach-Berlin-Wilmersdorf. (3 Taf., 8 Abb.)

ADOLF BEHNE, Kunst und Biographie.

HARRY MAASZ-Lübeck, Lübecks Ehrenfriedhof im Walde. (4 Abb.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 11:

RUDOLF BOSSELT, Stil-Lehre. (17 Abb.)

ENGLAND U. DEUTSCHES KUNSTGEWERBE (aus der „Times“ vom 17. Mai 1915).

ANTON JAUMANN, Werbeschriften für deutsches Kunstgewerbe. (Ein Vorschlag.)

PROF. DR. O. LANZ-Amsterdam, Krieg u. Kunst. (Aus einem holländischen Blatte.)

P. BROCK-Mettlach, Der Krieg und das deutsche Kunstgewerbe.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 10/11:

HEINRICH WÖLFFLIN, Wie man Skulpturen aufnehmen soll? Probleme der italienischen Renaissance. (9 Abb.)

G. J. KERN, Vier Neuerwerbungen der Nationalgalerie. (2 Tafeln, 3 Abb.)

MAX LEOPOLD WAGNER, Die spanische Kolonialarchitektur in Mexiko. (22 Abb.)

WILHELM WAETZOLD, Giottos Bildnisköpfe in S. Croce. (11 Abb.)

BRUNO SCHRÖDER, Ährenlese. (5 Abb.)

PAUL SCHUMANN, Georg Lührig. (9 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 11:

AUGUST L. MAYER, Notizen zu Rembrandts Kunst. (5 Tafeln, 1 Abb.)

NICOLAUS LÜTZHÖFFT, Neue dänische Architektur. (12 Abb.)

CARL VOLL, Graf Franz Pocci. (16 Abb.)

LUDWIG BURCHARD, Werke alter Kunst aus Berliner Privatbesitz. (4 Tafeln, 5 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

XXXVI. Bd., Heft 3:

ADOLPH GOLDSCHMIDT, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. (1 Tafel, 17 Abb.)

GEORG HABICH, Der Meister der Beitzinger (Martin Schaffner?). (1 Tafel, 2 Abb.)

RUDOLF OLDENBOURG, Jan Boeckhorst und Rubens. (6 Abb.)

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (9 Abb.)

---

## ZEITSCHRIFT FÜR MATHEMAT. UND NATURWISSENSCH. UNTERRICHT.

XLVI, 5:

WOLFF, Neue Perspektiven für die Geschichte der Perspektive.

Stellt die neueren Forschungen zur Geschichte der künstlerischen Perspektive zusammen, an denen in erster Reihe Dr. G. J. Kern beteiligt ist mit seinen Abhandlungen: „Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts (Mitt. d. kunsthist. Inst. in Florenz II, 2, 1913); Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule (E. A. Seemann, Leipzig 1904). Daran schließen sich die Arbeiten: Prof. Karl Doehlemann: Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst (Rep. f. Kunstw. XXXIV, 5 u. 6); G. J. Kern: Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck (Rep. f. Kunstw. XXXV, 1); Kern: Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunsts. 1905, Heft 3); Ders.: Das Dreifaltigkeitsfresko von Sta. Maria Novella (ebenda 1913) und: Der Mazzocchio des Paolo Uccello (ebenda 1915, Heft 1). Dazu kommen noch: Ragnar Josephson, Die Froschperspektive des Genter Altars (Monatsh. f. Kunstw. VIII, 6) und endlich, in Kunstchronik 1915, 41/42, die Aufsätze: E. Panofsky, Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis, und Kern: „Costruzione legittima" oder „Distanzkonstruktion" bei Alberti?

---

## DIE RHEINLANDE.

XV., Juli 1915:

W. GISCHLER, Helmut Liesegang. (1 Dreifarbendruck, 4 Tafeln, 4 Abb.)

W. JOSEF BECKER, Ein Plan zu einem Blücherdenkmal auf der Rheinpfalz bei Caub vor 100 Jahren.

W. SCHÄFER, Hans Gsell †. (12 Abb.)

---

## DIE KUNST.

XVI., August 1915:

ARTHUR RÜMANN, Friedrich d. Große im graphischen Werk Adolf von Menzels. (1 Taf., 23 Abb.)

W. v. SEIDLITZ, Bode über die deutsche Kunst nach dem Kriege.

Ausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft.

GEORG JACOB WOLF, Die Sommerausstellung der Münchner Sezession. (1 Tafel, 19 Abb.)

VICTOR FLEISCHER, Max Svabinsky. (1 farb. Tafel, 8 Abb.)

OTTO SCHULZE, Neuere Arbeiten des Architekten E. Wehner-Düsseldorf. (1 Tafel, 10 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Die deutschen Ausstellungen nach dem Kriege.

G. J. KERN, Ein neues Gießverfahren. Zu den Arbeiten von H. Elmquist. (3 Abb.)

Die Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe. (1 Tafel, 12 Abb.)

Volkskunst. Buntstickereien. (22 Abb.)

## BEITRÄGE ZUR FORSCHUNG.

Studien u. Mitteilungen aus d. Antiquariat Jacques Rosenthal-München. / 1. Folge, Heft 6:

ERNST BÜCKEN, Tagebuch der Gattin Mozarts.

ALFONS HILKA, Randglossen zu mittelalterlichen Handschriften. (Fortsetzung.)

ERWIN ROSENTHAL, Hendrik van Goudt. (2 Tafeln.)

Mitteilungen: Ein unbeschriebener Holztafeldruck vom Jahre 1466. (1 Tafel.)

Eine Handzeichnung des Melchior Lorichs. (1 Taf.)

---

## REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVIII., Neue Folge, Bd. III, Heft 3:

GUSTAV PAULI, Die Grüne Passion Dürers.

HERMANN FLAMM, Der Bildhauer Hans Wydyz und seine vermutlichen verwandtschaftlichen Beziehungen zum Petrarkameister Hans Weidiz und dem Medailleur Christoph Widiz.

MELA ESCHERICH, Hans Wietzinger. Neue Beiträge.

Literatur.

---

## MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen.

1914/15, I. und II. Vierteljahrsheft:

FRITZ KNAPP, Würzburg und seine Sammlungen. (26 Abb.)

ADOLF FEULNER, Unbekannte Bauten Johann Michael Fischers. (9 Abb.)

GEORG HABICH, Über zwei Bildnisse des Kurfürsten Otto Heinrich von der Pfalz. (41 Abb.)

GEORG SWARZENSKI, Gemälde der Sammlung Lanz-Amsterdam. (21 Abb.)

HANS STÖCKLEIN, Orientalische Waffen aus der Residenzbüchsenkammer im Ethnographischen Museum München. (36 Abb.)

Berichte.

---

## MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIV., Heft 4/5:

WILHELM R. VON AMBROS, Völkerrecht und Denkmalschutz.

TADEUSZ SZYDLOWSKI, Die Verheerungen des Krieges an Kunstdenkmälern in einigen Bezirken Westgaliziens. (13 Abb.)

Tätigkeitsbericht. (11 Abb.)

---

## ARTS AND DECORATION.

V., Mai 1915:

DONALD WILHELM, Alfred Noyes on American Art. (4 Abb.)

HELEN CHURCHILL CANDEE, Four Spanish embroideries of the sixteenth century. (1 Abb.)

LLOYD MORRIES, Constantin Meunier. (3 Abb.)

G. BURLEIGH, Some American bindings, and the guild of book-workers. (8 Abb.)

C. MATLACK PRICE, The gothic style and interior decoration. (3 Abb.)
C. MATLACK PRICE, The „primitive" note in furniture, (3 Abb.)
WHO'S WHO IN AMERICAN ART, William M. Chase. (1 Abb.)
EXHIBITIONS IN THE GALLERIES. (11 Abb.)
CURRENT NOTES. (2 Abb.)
GRAZE HAZEN, The national society of craftsmen. (3 Abb.)

Juni 1915:
GEORGE LELAND HUNTER, The metamorphoses of Ovid. (3 Abb.)
C. MATLACK PRICE, Conscience and ideals in architecture. (7 Abb.)
GUY PÈNE DU BOIS, The apron strings of academic art. (4 Abb.)
SADAKACHI HARTMAN, Our american art Museums, the Albright Gallery, Buffalo, N. Y. (4 Abb.)
WHO'S WHO IN AMERICAN ART, Jerome Myers. (1 Abb.)
EXHIBITIONS IN THE GALLERIES. (14 Abb.)
CURRENT NOTES.
NATIONAL SOCIETY OF CRAFTSMEN. (2 Abb.)

## ART IN AMERICA.

III., Juni 1915:
BERNHARD BERENSON, Venetian paintings in the United States. III. (14 Abb.)
FRANK JEWETT MATHER JR., Holbein's Cromwell. (1 Abb.)
ALICE R. HUGER SMITH, Charles Fraser, the friend and contemporary of Malbone. (12 Abb.)
AUGUST L. MAYER, The man with the wineglass by Diego Velazquez. (1 Abb.)
ALLAN MARQUAND, Two unpublished works of Benedetto da Rovezzano. (1 Abb.)
J. P. RICHTER, Botticellis picture of the miracles of St. Zenobius in the Metropolitan Museum.

## NEUE BÜCHER

AUG. SCHMARSOW, Peruginos erste Schaffensperiode. Des XXXI. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften No. II. Mit 14 Taf. und 2 Abb. im Text. Einzelpreis M. 4.40. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

HANS FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien. Mit 137 Abb. im Text. (Kunsthistorisches Institut der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege.) Wien 1914, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft, Lieferung 17. Wilhelm Pinder, Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 18. Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Heft 1. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

EICKEN, Studien zur Baugeschichte von S. Maria im Kapitol. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

JULIUS LEISCHING, Figurale Holzplastik. I. Bd.: Wiener Privatbesitz. Dr. Albert Figdor, Eugen von Miller zu Aichholz, Hans Schwarz, Graf Hanns Wilczek. Kirchliche und profane Schnitzwerke. — II. Bd.: Aus österreichischen Museen und Kirchen. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H., Wien.

ARTHUR HANKE, Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister. Preis geh. M. 2.80. Verlagsbuchhandlung von Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

M. HAMBURGER, Beiträge zur Philosophie 7. Das Form-Problem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie. Preis M. 4.40. Heidelberg 1915, Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

GRAESSE, Führer für Sammler von Porzellan, Fayence usw. 14. Aufl., bearbeitet von E. Zimmermann. Berlin 1915, Richard Carl Schmidt & Co.

ALFRED SEMERAU, Die Kurtisanen der Renaissance. Eine Monographie. Verlag Wilh. Borngräber, Berlin und Leipzig.

VIII. Jahrgang, Heft IX.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 58 I. In ÖSTERREICH: Dr. KURT: RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

# DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Von JOSEF STRZYGOWSKI

Mit fünf Abbildungen im Text und siebzehn Abbildungen auf acht Tafeln

Es ist nicht lange her, da hatten wir alle das Gefühl einer lähmenden Stockung in der Forschung über altchristliche, islamische und mittelalterliche Kunst. Das hatte seinen Grund einmal darin, daß die Denkmäler nur zum geringsten Teile bekannt und im Sinne einer vertieften wissenschaftlichen Behandlung aufgenommen und beschrieben vorlagen, dann aber darin, daß wir uns mit Bezug auf die Entwicklungszusammenhänge unabänderlich und immer wieder in dem gleichen, offenbar unfruchtbaren Kreise bewegten. In ersterer Richtung ist durch allerhand Organisationen, die jedoch eines internationalen Übereinkommens entbehren, Wandel geschaffen worden. Wer das nötige Geld hat, kann sich heute schon für Europa eine recht befriedigende Sammlung guter Nachbildungen verschaffen und findet dafür auch in der topographisch-statistischen Literatur vielversprechende Anfänge. Freilich für den Vergleich außerhalb Europas ist nicht vorgesorgt. Auch in der zweiten Richtung ist Wandel geschaffen, die Einseitigkeit der auf Rom und das Abendland eingestellt gewesenen Arbeit gründlich gesprengt. Es wird heute, nachdem die zusammenfassenden Arbeiten von Diehl, Dalton und Wulff die Kenntnisnahme des errungenen Neulandes bequem möglich machen, nur der leichtfertig oder halsstarrig im alten Fahrwasser bleiben, dem die mangelnde Fachorganisation dazu den Mut gibt.

Von der Redaktion ersucht, über zwei Neuerscheinungen zu berichten, die in den letzten Jahren auf dem Gebiete des orientalischen Neulandes der Forschung über altchristliche und islamische Kunst zu verzeichnen sind, möchte ich um das Referat einen Rahmen legen, der jedem, auch dem auf diesem Gebiete nicht mitarbeitenden Fachmann ermöglicht, neben der Mannigfaltigkeit des Erarbeiteten und der damit verbundenen Herausschiebung der Grenzen doch zugleich auch die zwischen den engeren Mitarbeitern bestehenden Meinungsverschiedenheiten in der Wertung und entwicklungsgeschichtlichen Anwendung des neuen Materials kennen zu lernen. Anlaß dazu gibt das eben erscheinende Handbuch von Wulff über altchristliche und byzantinische Kunst, in dem der Autor zum Wortführer einer Richtung wird, die sich immer mehr in Berlin verdichtet, ursprünglich angeregt durch zwei jüngere Forschungsreisende, jetzt auch aufgenommen von Fachgenossen, wie Sarre und Falke. Im Mittelpunkt der Meinungsverschiedenheiten steht die Datierung der großen Fassade von Mschatta in Berlin und der Glaube, daß man die Tore nach dem Orient von seiten der altchristlichen und islamischen Kunstforschung schon weit genug aufgemacht hätte, wenn Alexandria und Antiochia neben Byzanz, Kleinasien neben Rom zur Geltung kämen. Darüber hinaus wird sofort der neue Schlagbaum aufgerichtet: Was jenseits der Küsten des Mittelmeeres mit seinen nächsten Hinterländern liegt, das muß alles mehr oder weniger vom Mittelmeere abhängig sein. Die Spuren des Eigenartigen und entwicklungsgeschichtlich Entscheidenden bleiben jenseits dieser Grenze nicht nur unbeachtet, sondern werden geflissentlich zurückgestellt und herabdatiert. So wird also eine neue, vielleicht noch verderblichere Sackgasse geschaffen. Man könnte sie im Gegensatz zur früheren römisch-abendländischen die mittelmeerländische nennen. So schwer ist es, die Fiktion der Geschichte von der europäischen Selbstbedingtheit, die eine Folge der Einstellung auf lateinische und griechische Quellen ist, zu brechen. Schritt für

Schritt nur ist die breite Front zum Weichen zu bringen. — Die altchristliche und islamische Forschung muß ebenso wie die mittelalterliche in Europa auf die gesamte damalige Kulturwelt eingestellt werden. Diese aber endet nicht mit der Einflußsphäre von Rom und Byzanz oder dem Mittelmeere als Ganzem, sondern fängt am Euphrat und Tigris erst recht an: Mesopotamien, Armenien, Persien, Zentralasien, Indien und China geben der Mittelmeerkultur und -kunst mindestens ebensoviel als sie von ihr nehmen. Die Kunstentwicklung steht, seit die Phöniker den Austausch der mesopotamischen und ägyptischen Kulturoasen vermittelt haben, und Hellas, diese Kulturkreise durchsetzend, bis nach Indien und über den Oxus bis an die Grenzen Hochasiens und Chinas vorgedrungen war, im Zeichen des Weltverkehrs. Unsere Wissenschaft, die im Banne der seit Jahrhunderten herrschenden europäischen Inzucht aufgewachsen ist und sich dünkelhaft gegen Asien abgeschlossen hat, muß damit rechnen lernen, daß die Welt seit Alexander d. Großen bis auf die europäische Renaissance im Zeitalter der „gotischen" Dome nur zu verstehen ist, wenn man damit rechnet, daß sie im Zeichen eines Weltverkehrs stand, von dem wir Deutsche zu unserm Schaden uns erst wieder etwas träumen lassen, seitdem der Konkurrenzkampf mit England begonnen hat. Nun aber, nach dem Kriege, sollte ein Rückfall in die alte Enge unseres Gesichtskreises ein für allemal unmöglich sein. Dazu kann die Kunstforschung außerordentlich viel mithelfen, wenn sie sich nicht länger philologisch-historisch einklemmen läßt, sondern bei aller spezialistisch gerichteten Heimarbeit doch zugleich anfängt, die Wege zu gehen, die von der ihr zur Bearbeitung in die Hände gelegten wertvollen Kultursubstanz gebieterisch gefordert werden. Ich habe kürzlich in einem Aufsatz über den Wandel der Kunstforschung ausgesprochen, daß ich diese Einstellung auf das Ganze der Aufgaben unseres Faches in erster Linie für die Pflicht der Lehrkanzeln an den Hochschulen halte.[1])

Die Forschung auf dem Gebiete der altchristlichen und byzantinischen Kunst läßt sich nicht trennen von der über islamische Kunst und einer Kenntnis aller der Gebiete, die ich oben auf asiatischem Boden angeführt habe. Wer diesen Überblick nicht hat, sollte sich auf eine örtlich und zeitlich gegliederte Vorführung des Materials beschränken und nicht entwicklungsgeschichtliche Dogmen aufstellen bzw. mitreden wollen, wenn es sich darum handelt, dem Osten seine Rolle in der Kunstentwicklung zuzuteilen. Auch steht es Jüngeren schlecht an, wenn sie keine Rücksicht auf das zeitliche Hintereinander der fortschreitenden Erkenntnis seit 1890 ca. nehmen, sondern ihre Lektüre wahllos verwerten. Ich setze voraus, daß der Leser von den Arbeiten über Kleinasien, Mschatta und Amida gehört, die Bände vielleicht sogar einmal in der Hand gehabt hat. Es ist manches dazu gekommen, worüber man in der Bibliographie der Byzantinischen Zeitschrift, sowie bei Diehl und Dalton orientiert wird. Ich nehme als Maßstab der Wirkung der zitierten Schriften in Deutschland die genannte Zusammenfassung von Wulff. Man muß zugeben, das Material ist, seit der Anstoß gegeben wurde, unübersehbar fast angewachsen und es scheint schwer, sich über den Kern der Bewegung von Grund auf klar zu werden; immerhin wird man der Sache am ehesten beikommen, wenn man ausgeht von den Fragen nach der Rolle des Gewölbebaues einerseits und der Flächendekoration in zweiter Linie. Beide stehen in engster Verbindung miteinander. Die Frage nach dem Ursprung gewisser Bildtypen tritt an dritte Stelle.[2])

Es ist selbstverständlich anzuerkennen, daß die hellenistischen Großstädte am

(1) Zeitschrift für bildende Kunst L (1914), N. F. Bd. XXVI, S. 3f.
(2) Vgl. dazu Oriens christianus N. S. V (1915), S. 83f.: Ravenna als Vorort aramäischer Kunst.

Mittelmeere, darunter auch Rom, den Gewölbebau zu einem Aufschwung und einer Ausbreitung brachten, die bisher einzig dastehen. Aber leider bedeutet die Konstantinsbasilika in Rom einen Gipfel, dem ein tiefer Absturz folgt. Was Apollodoros von Damaskus in Rom zur vollen künstlerischen Entfaltung gebracht hatte, das verlor in dem Augenblick den Boden, in dem die orientalischen Architekten und Bauhandwerker in der Heimat selbst — in den neuen christlichen Zentren wie Konstantinopel, Antiochia, Jerusalem, Alexandria, Edessa und in Armenien — Arbeit in Hülle und Fülle fanden und der weströmische Hof als Auftraggeber immer mehr zurücktrat. Aber auch die Sophienkirche in Konstantinopel ist, wie die Konstantinsbasilika, der Abschluß eines Höhenrückens, nicht der Anfang einer neuen Entwicklungsreihe. Wulff stellt sich freilich heute noch immer vor, daß die byzantinischen Baumeister als Kuppelbauer in alle Welt gegangen seien. Das konnten sie aber ebensowenig wie im 4. Jahrhundert die Römer, weil Konstantinopel ebensowenig wie Rom ein schöpferisches Zentrum war. Vielmehr liegen die Kerngebiete des Gewölbebaues jenseits der Sphäre des Mittelmeeres. Von Mesopotamien, Persien und Armenien geht in zwei Stufen die Bewegung aus, die in hellenistischer Zeit am Mittelmeere zur ersten Blüte kommt und dann im Mittelalter allmählich jene Entwicklung zeitigt, die sich in der orthodoxen Kirche und in dem gewöhnlich als romanisch bezeichneten Kunststrome den Forderungen des Westens entsprechend umbildet, bis sie endlich in der sog. Gotik zu einer neuen germanischen Form wird, mit der sog. Renaissance aber alte Wege wieder aufnimmt. Die beiden Stufen, in denen so der Gewölbebau immer wieder nach dem Westen vordringt, sind erstens jener Bautypus, der sich auf die Verwendung der Tonne beschränkt, und zweitens der andere, der die Kuppel entweder für sich allein oder in Verbindung mit der Tonne anwendet. Die erstere hat ihr Zentrum in Mesopotamien und dringt von dort über Kleinasien nach dem Abendlande vor; die andere hat ihren Keimboden in Persien und entwickelt sich in Armenien zu jener christlichen Blüte, die in Byzanz maßgebend und im Abendlande zur Zeit der Renaissance und des Barock wieder aufgenommen wird. Ägypten liegt auf einem Nebengeleise. Solange diese Sachlage nicht erkannt und diese These nicht anerkannt wird, befinden wir uns in einer Sackgasse, die trotz des Zugeständnisses der Bedeutung des Hellenismus für die Entwicklung der altchristlichen Kunst im Sinne Ainalovs doch nicht viel weiter führt als die alte romzentrische Umnachtung der abendländischen Kunstforschung.

In das Gebiet dieser Fragen fällt zunächst das eine der beiden Werke, die ich besprechen soll, Miß Gertrude Lowthian Bells „Churches and monasteries of the Tûr Abdîn and neighbouring districts".[1]) Die Verfasserin hat dieses nordmesopotamische Stadt- und Klosterland schon in meinem Buche über Amida S. 224—262 behandelt, ist aber dann mit diesem Buche in der Hand nochmals nach Nordmesopotamien gereist, um nachzutragen und richtigzustellen, was in meiner Publikation, die ja wie „Kleinasien" und „Mschatta" zunächst Richtlinien in ein zum Schaden des Faches völlig brachliegendes reiches und wichtiges Arbeitsfeld legen sollte, als Lücke empfunden wurde. Der Wert des Bellschen Nachtrages liegt in dem Material, das neu in die kunsthistorische Forschung eingeführt wird, der Zitadellenkirche von Amida und den Bauten aus Miarfarkin und Nisibis. Ich habe darüber bereits Byz. Zeitschrift XXIII (1914), S. 329 f. gehandelt und möchte daher hier nur einen ent-

(1) Zeitschrift für Geschichte der Architektur, herausgeg. von Fr. Hirsch, Beiheft 9. Aus diesem Heft hat die Carl Wintersche Universitätsbuchhandlung in Heidelberg freundlich die Zinkstöcke für Abb. 1 bis 7 zur Verfügung gestellt.

wicklungsgeschichtlich besonders wichtigen Punkt besprechen. Miß Bell hat sich leider durch den von Berlin aus aufgerichteten Schlagbaum nachträglich ins Bockshorn jagen lassen. So lange sie unbefangen war, datierte sie richtig; aber zum Schluß wurde alles auf den Kopf gestellt und damit ihre Mühe und Arbeit zur Unfruchtbarkeit verurteilt.

Der wichtigste Bau, den sie auf meine Amida S. 173 (Zeitschr. für Architekturgeschichte III, S. 1f.) vorgebrachte Bitte hin jetzt genauer aufgenommen hat, ist die Zitadellenkirche von Diarbekr, dem alten Amida. Ich hatte auf Grund flüchtiger Skizzen des verewigten Generals de Beylié wohl erkannt, daß es sich um eine Baugruppe von außergewöhnlicher Bedeutung handeln müsse, war aber vergebens bemüht, sie ganz zu durchschauen. Jetzt ermöglicht die Aufnahme von Miß Bell diese Erkenntnis der Bedeutung wenigstens soweit, daß über die Typen gehandelt werden kann, die Datierung freilich muß noch immer in der Schwebe bleiben. Abb. 1 gibt den Grundriß nach Miß Bell. Man muß sich im Osten die Stadtmauer denken, in die also die rechteckige, tonnengewölbte Apsis des kleineren Längsbaues vortritt. Diesem Ostbau schließt sich ein mehr zentral gruppierter Westbau an, der in seiner SO-Ecke nicht voll ausgebildet ist, sondern auf den Ostbau durch Weglassung einer Bauzelle Rücksicht nimmt. Man möchte daher glauben, daß der Ostbau älter ist. Ich bespreche also ihn zuerst. Ein Mittelschiff von 8,50 m Breite[1]) wird in seiner 12 m Länge getragen von je vier Stützen, die aus einer Säule und Querwänden bestehen, die 2,30 m vor die 1 m dicke Umfassungsmauer vortreten. Die Interkolumnien sind durch Tonnengewölbe überdeckt und untereinander in den Querwänden durch 2 m breite, rundbogige Öffnungen verbunden. Mancher wird sich versucht fühlen, dieses seltsame Gefüge im Prinzip mit den Seitenschiffen der Konstantinsbasilika in Rom zu vergleichen.[2]) Der Unterschied ist, ganz abgesehen von den Dimensionen der Konstantinsbasilika, im wesentlichen nur der, daß in Amida zu den Quertonnen noch Konchen kommen, die den Druck des Mittelschiffgewölbes auffangen. Man sieht sie in Abb. 1 als Halbkreise in die Quertonne eingezeichnet, Abb. 2 (Taf. 73) gibt davon eine Ansicht. In ihr wird die ganze Eigenart der Konstruktion des Baues von Amida deutlich. Es handelt sich um die Überdeckung der Endigung eines tonnengewölbten Rechteckes mit

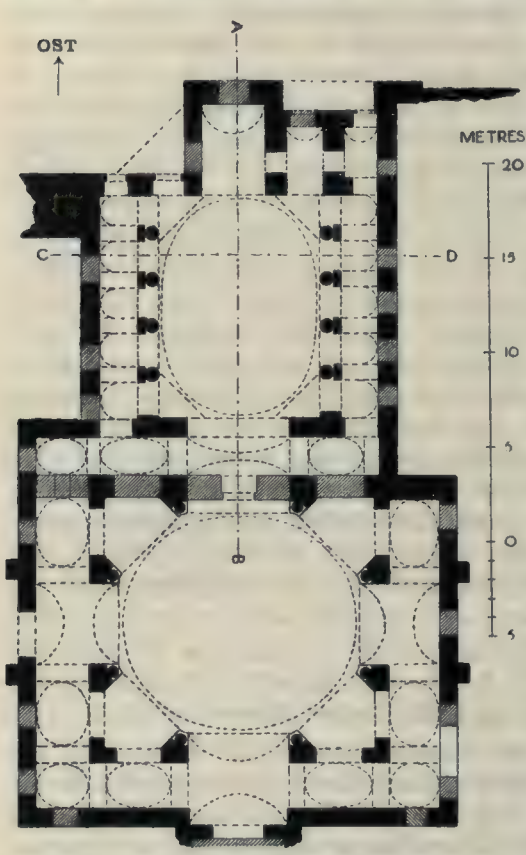


Abb. 1. Diarbekr, Grundriß der Zitadellenkirche.

(1) Ich entnehme die Zahlen dem Grundriß von Miß Bell; sie gelten also höchstens bis zum Zehner genau.
(2) Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 6, 2. Auch auf die Kirche Binbirkilisse 6 könnte verwiesen werden („Kleinasien" S. 61, Holzmann, Binbir-Kilise, Blatt 6 unten; Miß Bell, The thousend and one churches, Abb. 33).

einer Halbkreiswölbung. Im Abendland und im Gebiet des Mittelmeeres kennt man typisch solche Halbkreiswölbungen nur auf der Halbkreismauer. Es ist daher sehr interessant, festzustellen, wie in Amida die unteren Mauerecken in die Wölbung übergeleitet sind. Abb. 2 gibt darüber vollkommen deutlich Auskunft: man erkennt neben den in die Rückwand einmündenden Ziegelbogen der seitlichen Durchgänge kleine Ecknischen, die ich (Amida S. 177) Trompen genannt habe. Es sind Viertel-trichter, die die Ecke in einem Halbkreisbogen übersetzen und sich spitz nach unten in die Ecke ziehen.

Was wir hier vor uns haben, ist ein gutes Beispiel jener persischen „Konchen-verstrebung", deren prinzipielle Bedeutung ich erst in den letzten Jahren bei der Bearbeitung der altarmenischen Kirchenbaukunst erkannt habe. In dem Doppelbau auf der Zitadelle von Amida baut sich die Konstruktion beider Teile vollständig

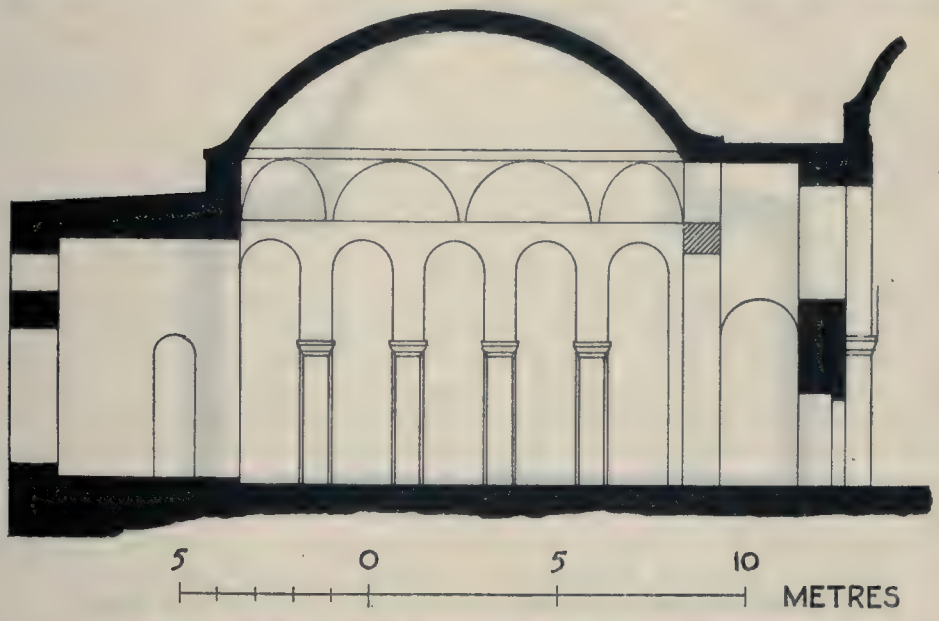



Abb. 4. Diarbekr, Längsschnitt des Ostteils der Zitadellenkirche.

darauf auf. So zunächst die Überwölbung des Mittelschiffes im östlichen Hauptbau. Miß Bell spricht von einem „Oval dome"; in Wirklichkeit handelt es sich eigentlich um ein Tonnengewölbe, das wie die vorhin betrachteten Quertonnen mit Halbkreis-konchen endet, also von Fall zu Fall so lang gemacht werden kann als nötig. Abb. 3 (Taf. 73) gibt davon eine unter schwierigen Verhältnissen von Miß Bell durchgesetzte, aber gerade in der Hauptsache, den vom Rechteck in das Halbrund der Konche vermittelnden Ecktrompen genügend deutliche Vorstellung. Man sieht die Trompe links über der Holztreppe als Halbkreisbogen die Ecke übersetzen und kann trotz der Tünche beobachten, wie sie sich nach der Ecke allmählich zu-sammenzieht. Daneben werden Archivolten von zweierlei Art sichtbar. Miß Bells Schnitte Abb. 4 und 5 erläutern diese Tatsache näher. Im Längsschnitt Abb. 4 nehmen die Ecktrompen zwei Bogen in die Mitte, denen drei, zusammen fünf Bogen unten entsprechen. Die beiden mittleren Bogen oben bilden die Fensterzone. Miß Bell übersah, was in ihrer Aufnahme ziemlich deutlich erkennbar ist, daß dort

drei große rundbogige Fenster, heute allerdings vermauert, sitzen. Man begreift so die Notwendigkeit der Anbringung des Gesamtbogens zur Entlastung der Fenster und als Träger der Tonne. Außen ist davon, wie es nach den Aufnahmen von Miß Bell scheint, von denen Abb. 6 (Taf. 74) Kuppel und Apsis von der Stadtmauerseite zeigt, nichts zu merken. Die unteren Bogen der Längsseiten des Innenraumes (Abb. 3, Taf. 73) sind in Stein ausgeführt und rundbogig stark überhöht (Abb. 4). Von den Kapitellen konnte Miß Bell unter ihrer heutigen Holzverkleidung — der Bau dient als Militärmagazin — nur feststellen, daß sie „simply moulded" seien, ohne jede andere Art von Schmuck.

Die mittleren Bogen an den Schmalseiten des Ostbaues (Abb. 5) führen nach der Apsis im Osten und nach dem Westbau auf der Eingangsseite. Ich gehe jetzt zu dessen Betrachtung über. Der Westbau (Abb. 1) ist nach einem ähnlichen Prinzip auf-

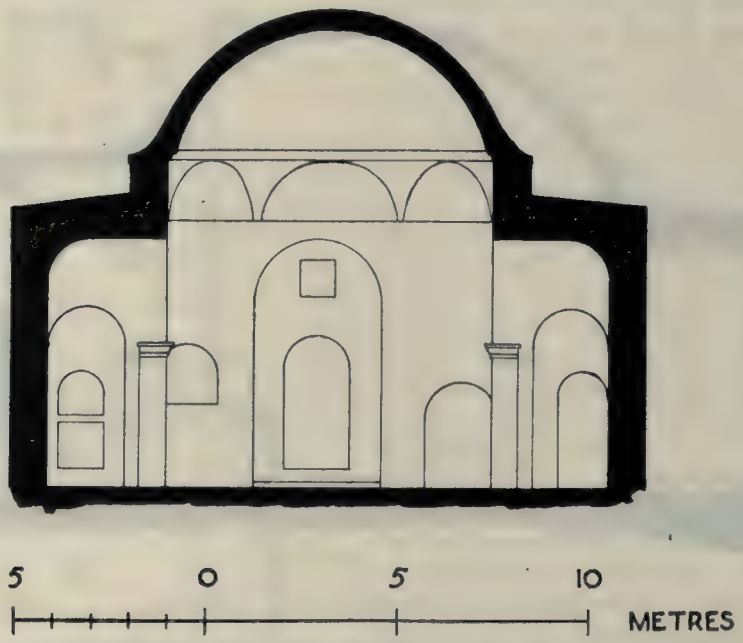



Abb. 5. Diarbekr, Querschnitt des Ostbaues der Zitadellenkirche.

gebaut wie der Ostbau, nur liegt das Rechteck quer und nähert sich fast dem Quadrat (14,30 auf 13,30 m). Im Prinzip handelt es sich wieder um die gleiche Konstruktion wie im Ostbau, nur sind die beiden auf Trompen ruhenden Halbkugelgewölbe auf einen Meter Abstand aneinander geschoben. Im Ostbau beträgt dieser Abstand nahezu 7 m. Nimmt man dort die beiden mittleren von den vier Seitenstützen heraus, dann erhält man — von der Verstrebung der Seitenräume abgesehen — den Typus des Westbaues. Die Entwicklung ist allerdings wahrscheinlich, wie sich zeigen wird, den umgekehrten Weg gegangen. Die Trompenkuppel, wie man die Wölbung des Westbaues nennen kann, ist zuerst über dem Quadrat aufgetreten und dann auch auf Längsräume übertragen worden. Davon unten mehr. Wir sehen im Grundriß Abb. 1 die Ecken des Mittelraumes übersetzt durch große Ecktrompen, Abb. 7 (Taf. 74) gibt eine gute Ansicht. Der mittlere Spitzbogen übersetzt die Trompe, die beiden seitlichen über den Achsen dagegen Quertonnen, die mit den beiden andern (vgl. den Grundriß) zusammen ein Kreuz ergeben, das in Armenien außen

in Konchen endigt. Wie im Ostraum sind auch hier den acht Pfeilern Säulen vorgeblendet; sie mögen nicht viel anders aussehen, als man sie sich dort denken muß. Wichtig ist die Art, wie die Pfeiler hinter ihnen und hinter der Trompe nach den nicht ganz 1 m dicken Umfassungsmauern hin verstrebt sind. Der Grundriß Abb. 1 zeigt, daß das durch „oval domes", wie Miß Bell sagt, besser vielleicht durch Tonnen mit halbrunden Trompenenden geschieht, wie eine genauere Untersuchung ergeben dürfte. Die heute in der Mitte eingestürzte Hauptkuppel bietet ein Rätsel. Wir sehen sie in Abb. 7 im glatten Ziegelverbande aufsteigen. Ich weiß nicht, ob jemand auf dieser Photographie in der Zone, die durch den ausgebrochenen Ring über der ersten Lochreihe abgeschlossen wird, die Spuren großer Fenster feststellen kann, die man in der „Amida" S. 175, Abb. 95 gegebenen Außenansicht in großer Zahl rundbogig und hoch ausgeführt nebeneinander sieht. Übrigens auch in der Außenansicht bei Bell, Pl. XXII, Abb. 2. Danach hatte die Kuppel einst einen Tambur von mindestens 16 Seiten, z. T. in Stein, z. T. in Ziegeln ausgeführt. Das alles muß erst eine erneute genaue Untersuchung klarstellen.

Ich komme nun auf die Datierungsfrage. Miß Bell meint, nur dem älteren Ostbau sei möglicherweise christlicher Ursprung zuzugestehen, die Westkuppel sei unzweifelhaft moslimisch. Sie nennt den Ostbau eine Kuppelbasilika und meint, deren Oberbau sei moslimisch aus der gleichen Zeit wie die Kuppel des Westbaues. Zur Begründung führt sie an, die Mauern seien innen und außen Flickwerk von wiederverwendetem Material; „the masonry of the nave arcades betrays its Moslem origin by its character (the small size of the stones and the manner of the arch building is quite unlike early Christian work) and the absence of all decoration, even at important points like the chancel arch, is very significant. The columns and piers are hidden by boarding and the lower part of the walls are boarded up on the interior and half buried in ruin heaps on the exterior; on the E. side, only, the whole wall is visible, and here again there are evidences of reconstruction and alteration (Tafel XX, Abb. 2). Since so little of the building can have been preserved in its primary form, it is open to question whether it should be considered as a Christian church or no. The orientation and the basilical plan are in favour of the local tradition, but it is not a subject on which I should like to dogmatise. As to the date of the possible original building, the evidence is purely negative: there are no evidences, structural or decorative which point to an early period. The citadel wall, immediately to the S. bears an inscription of the Merwânid Abu'l Qâsim Naṣr, dated 1071—2, but the wall on which stands the building just described is of a different character and bears no relation to the inscribed wall." Es ist in der Tat ohne weiteres klar, daß an beiden Bauten viel restauriert und umgebaut wurde: Das belegen ja allein die Stalaktiten. Der Typus aber scheint mir im wesentlichen unverändert geblieben zu sein. General de Beylié hatte mir seine Notizen seinerzeit mit der Aufschrift „Eglise nestorienne, VI. siècle et suivant, transformée succesivement en mosquée, puis en magasin d'armes" übermittelt. Nach der Lokaltradition soll die Kirche im 4. Jahrh. gegründet und 518 von Anastasios erneuert worden sein. Da es heißt, hier hätten die nestorianischen Mönche die Perser in die Stadt eingelassen, so möchte man die Bauten mit dem Johanneskloster identifizieren, das nach Baumstark (in meinem „Amida" S. 165) 488/89 von Johannes dem Urtäer begründet wurde. Sicheres über die Datierung der Bauten ist jedenfalls auf Grund der historischen Quellen nicht zu sagen und wir sind zunächst ganz auf die vergleichende kunsthistorische Arbeit und nachfolgende Grabungen gewiesen. Dabei läßt sich ein doppelter Weg einschlagen, je nachdem ich von

verwandten Bauten ausgehe, die sicher älter sind oder von solchen, die sicher jünger, erst der späten islamischen Zeit angehören. Ich schlage den ersten Weg ein. Es scheint, daß sich der Doppelbau auf diesem Boden dem Typus nach glatt erklären läßt.

Ein Bau von ähnlicher Agglomeration zweier Bautypen und gleicher struktiver Art ist der Palast von Sarwistan in der persischen Südprovinz Fars. Sein Entdecker, Pascal Coste[1]), bestimmte den einsam in einer Ebene südöstlich von Schiras gelegenen Bau, den keine Inschrift näher bestimmbar macht, als sasanidisch. Dieulafoy, dem wir gute Photographien verdanken[2]), sieht ihn für achämenidisch an. Perrot und Chipiez[3]) untersuchten die Frage im Wege des Vergleichs genau und entschieden sich für die frühe sasanidische Zeit oder die letzten Arsakiden. Seither galt der Bau für frühsasanidisch. Ich will hier auf die Frage der Datierung nicht weiter eingehen, im Augenblick genügt, daß er jedenfalls älter als die ältesten christlichen Kirchen oder mit ihnen gleichzeitig ist. Die beiden Raumtypen, aus denen er sich zusammensetzt, sind die gleichen wie in dem Doppelbau auf der Zitadelle von Amida. Wir sehen Abb. 8 im Kern der Anlage einen quadratischen Kuppelraum von 12,80 m Seitenlänge, also etwas kleiner als die Westkuppel in Amida, mit ähnlichen in den Achsen, also kreuzförmig liegenden Tonnen, die hier nur 1,50 m tief sind und in der 2.50 m dicken Mauer Flachnischen bilden. Über den Ecken liegen die großen Trompen und in der gleichen Mauerzone auch, wie in Amida, die Fenster (Abb. 9, Tafel 75). Wie dort ist auch hier das Mauerwerk bis in die Trompenzone hinauf aus Bruchstein und Mörtel aufgebaut, wozu sich in Amida noch unregelmäßig verteilt Ziegel gesellen, während die Kuppel rein aus Ziegeln aufgeführt ist (Abb. 7). In Amida ist dieser Typus des kreuzdurchsetzten Kuppelquadrates weiter entwickelt insofern, als dort aus einem schwerfälligen Mauerbau ein kühn verstrebter Pfeilerbau geworden ist. Daß auch diese Entwicklung sich irgendwo in Persien vorbereitet oder vollzogen hat, dafür soll in meinem Werke über den altarmenischen Kirchenbau der Beweis erbracht werden. Übrigens kann ja hier gleich auf die heute noch nachweisbaren Etappen hingewiesen werden: vom quadratischen Kuppelbau mit Ecksäulen in der Südostecke des Palastes von Sarwistan (Abb. 8) ausgehend[4]) zu der römischen Nachahmung eines persischen Typus in dem leider jetzt zerstörten Prätorium von Phaena (Musmije), datiert 160—169[5]), und weiter zu dem in die Zeit al-Mundirs (569—582) datierten Kirchenbau fuori le mura von Resapha[6]). Hätte der Bearbeiter des von Sarre-Herzfeld in Mesopotamien aufgenommenen christlichen Materials eingehendere Studien gemacht, so würde er die Anfangs- und

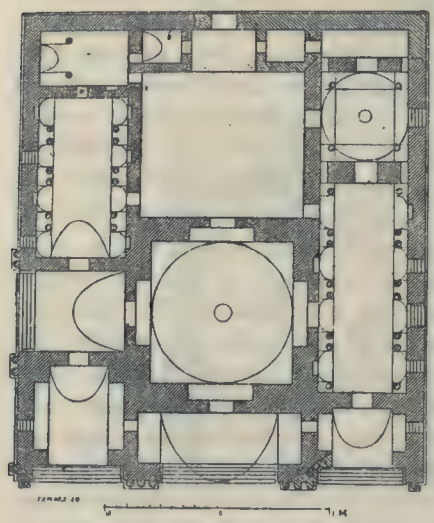


Abb. 8. Sarwistan, Palast.

(1) Flandin et Coste, Voyage en Perse, Perse ancienne pl. 28/9 und Text S. 23 f.
(2) L'art antique de la Perse IV.
(3) Histoire de l'art V, 561 f.
(4) Vgl. die Einzelheiten bei Flandin et Coste und Dieulafoy a. a. O.
(5) De Vogüé, La Syrie centrale S. 45 f. und Tafel 7.
(6) Guyer, Rusafah in Sarre-Herzfeld, Archäol. Reise im Tigris- u. Euphrat-Gebiet II, S. 39ff. (d. SA.).

Endglieder der Reihe gefunden und den Bau von Resapha nicht in der unverantwortlichen Art Herzfelds mit einem Holzdach rekonstruiert haben. Der Leser nehme sich die Mühe, Schnaase 2. Aufl. III, S. 320 f. über armenische Kunst nachzulesen, und wird erkennen, daß die ganze Entwicklung von der Kuppel als Grundvoraussetzung ausgeht. Als Beleg gebe ich hier vorläufig nur eine Innenansicht der armenischen Kirche von Bagaraan, die inschriftlich im 34. Jahre des Königs Chosrau (624) im Bau begonnen, 631 vollendet wurde. Die Kuppel ist (Abb. 10, Taf. 75) wie im Westbau von Amida auf Pfeiler gestellt, aber in spezifisch armenischer Weise in den Achsen durch vier riesige Konchen verstrebt. Ich möchte ausdrücklich darauf aufmerksam machen, daß an diesem Bau der ovale neben dem Spitz- und Hufeisenbogen vorkommt.

Abb. 12. Sarwistan, Palast: Längssaal.

Damit gelangen wir nun zur zweiten Bauform von Amida, dem konchenverstrebten Längsbau im Osten des Doppelbaues auf der Zitadelle. Ihm entsprechen in Sarwistan die Säle an der Nord- und Südseite der Hauptkuppel (Abb. 8). Ihr Aufbau beruht auf dem gleichen Prinzip der Konchenverstrebung wie in Amida. Abb. 11 (Tafel 76) gibt davon nach Dieulafoy Taf. VII eine klare Vorstellung. Man sieht die gleichen rechteckigen Einsprünge wie im Westbau von Amida, doch sind sie nicht 2,30, sondern nur 1,40 m tief vor die Mauer gelegt, die in Sarwistan aber freilich 1,40 statt wie in Amida 1 m dick ist. Es waren daher hier keine Tonnen notwendig, sondern über den kurzen Einsprung ist direkt die halbrunde Wölbung gelegt. Man erkennt in Abb. 11 auch, daß der Übergang vom Rechteck in das Rund durch die gleichen kleinen Trompen vermittelt wird, wie in Amida. Auch führt unten der gleiche Laufgang hinter den in Sarwistan in dicke Doppelsäulen umgebildeten Pfeilern durch, und zwar auch wieder tonnengewölbt wie in Amida. Die Analogie wäre vollkommen, wenn auch die Decke der beiden Säle von Sarwistan — sie ist leider eingestürzt — mit einer Tonne rekonstruiert und an den Schmalseiten durch Trompen in halbkugelförmige Abschlüsse überführt werden könnte. In der Tat rekonstruiert Dieulafoy IV, S. 25, ohne natürlich die Parallele in Amida zu kennen, die Säle von Sarvistan in dieser Art (Abb. 12).

Zwischen Sarwistan und dem Typus von Amida liegen mindestens zwei oder mehr Jahrhunderte. Der für Sarwistan vorbildliche iranische Luftziegelbau, in dem die quadratische Kuppel mit ihrer aus dem Trompengewölbe hervorwachsenden Konstruktion mit den Ecktrichtern wurzelt — davon ausführlich in dem Werke über Armenien — und der in Sarwistan noch trotz des Gußmauerwerks in der unförmigen Mauerdicke nachwirkt, ist überwunden, die Konchenverstrebung hat zu einem

ähnlichen Gliederbau geführt wie später im Abendlande die Mauerverstrebung in der sog. Gotik. Eine herrliche, in ihrer konsequenten Entwicklung echt indogermanische Leistung liegt in diesem Werden vor, das sich in allen Verzweigungen heute noch in Armenien wunderbar vollständig durch Denkmäler belegen läßt. Ich kann ohne die genaueste Untersuchung an Ort und Stelle und ohne Nachgrabungen — beides ist mir von Wien aus nicht gegönnt — kein Urteil fällen über das Alter des Doppelbaues auf der Zitadelle von Diarbekr; daß er aber den Typen nach ein überaus wertvolles Bindeglied in der iranisch-armenischen Entwicklungskette des christlichen Kuppelbaues ist, dessen bin ich sicher. Miß Bell hätte darauf kommen können allein schon durch die Funde, die sie in Nisibis und Miarfarkin gemacht hat. Ist die Jakobskirche in Nisibis ein ausgezeichnetes Beispiel der sasanidisch-christlichen Kunst vom Typus des quadratischen Kuppelsaales in Sarwistan, so liegt jetzt mit der Marienkirche von Miarfarkin, sobald man sie zwischen die vorgeführten Entwicklungsreihen stellt, ganz klar, woher der Typus der sog. Kuppelbasilika[1]) kommt: er ist nur ein Glied in der Entwicklungsreihe, die auch der Typus des Westbaues von Amida vertritt. Dafür wird sich bei irgendeiner Gelegenheit oder in dem Werke über Armenien gut der Anschluß herausarbeiten lassen. Für den Westbau auf der Zitadelle von Amida liegt gutes Vergleichsmaterial in Ostpersien vor; davon an anderer Stelle.

General de Beylié nannte die Zitadellenkirche von Amida eine nestorianische. Miß Bell sagt darüber nichts. Sie veröffentlicht dafür eine andere nestorianische Kirche, Mar Tahmazgerd in Kerkuk, die auch W. Bachmann in seinem Werke „Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan" (Leipzig 1913) bringt, und zwar in Gesellschaft einiger anderer nestorianischer Bauten. Man bekommt dabei den Eindruck, daß die Kirchen dieser Sekte recht elende, schmutzige Machwerke seien und ist leicht bereit, dieses Urteil zeitlich zu generalisieren. Da muß nun darauf aufmerksam gemacht werden, daß die nestorianische Kirche die eigentlich treibende christliche Macht in ganz Zentral-, Ost- und Südasien gewesen ist und wir uns ihren Kirchenbau als einen einst auch künstlerisch hochstehenden vorstellen müssen. Ich möchte eine Ahnung davon erwecken mittelst eines Schriftdenkmals, das einen überraschenden Beweis der unerhörten Expansionskraft der nestorianischen Kirche bietet. Dieses Dokument ist von Forschern auf dem Gebiete der syrischen und chinesischen Sprache wiederholt behandelt, in seiner kunsthistorischen Bedeutung aber nie gewürdigt worden. Es handelt sich um die Stele von Singan Fu, die im Jahre 781 zum Gedächtnis der seit 635 unter dem Tangkaiser Thaitsung (627—650) in China begründeten „Kirche von Tats'in", d. i. des von den Nestorianern eingeführten Christentums errichtet wurde. Auf dieser in deutscher Übersetzung von J. E. Heller[2]) vorgelegten Stele wird in der chinesischen Hauptinschrift (auf der Vorderseite) ein Edikt vom Jahre 638 zitiert, in dem es heißt: „Der Hochwürdigste Alapen aus dem Reiche Tats'in hat seine heiligen Bücher und Bilder aus jenem fernen Lande hierher gebracht und sie unserer Haupt- und Residenzstadt geschenkt. . . . (Diese Religion) soll im Reiche verbreitet und von der zuständigen Behörde eine Tats'in-Kirche in der Hauptstadt im Innig-Viertel erbaut werden, bei welcher 21 Priester aufzustellen sind." In einer Beschreibung von Singan Fu (dem alten Tschanggan) aus dem 11. Jahrh. wird bestätigt, daß dieser Befehl ausgeführt wurde und die Kirche dabei „ein fremder persischer Tempel" genannt[3]).

(1) Vgl. darüber mein „Kleinasien" S. 106 f.

(2) Das nestorianische Denkmal in Singan Fu, Budapest 1897, S. 32 f.

(3) Heller, S. 47, Anm. 36.

Wie die Stele meldet, wurde das Bild des Kaisers an den Wänden der Kirche aufgehängt und „bestrahlte die christlichen Portale". Das Land Tats'in wird dann nach mit Bildern geschmückten Urkunden beschrieben. Es ist identisch mit dem byzantinischen Reich und näher mit jenen christlichen Gebieten, deren am meisten nach Westen vorgeschobenes Zentrum Antiochia war. Da die Priester auch als aus den „Goldgegenden" stammend bezeichnet werden, so scheinen besonders die unmittelbar westlich an China grenzenden Länder gemeint, nach Heller (S. 49, Anm. 45) Thokarestan, Baktriana mit der Hauptstadt Balkh, welche damals ein Hauptsitz des Nestorianismus war, dann die Gegend des heutigen Ostturkestan im westlichen Tarimbecken, einem andern Hauptsitz der Nestorianer. Die Stele berichtet weiter, daß Kaiser Kaotsung (650—638) in jeder Provinz christliche Kirchen erbauen ließ, so daß sich in allen Städten der zehn Provinzen des ganzen Reiches Kirchen erhoben. Über das Baumaterial erfahren wir etwas aus der Zeit des Kaisers Hiuentsung (713—756). Die Stele sagt von ihm, er habe die Fürsten vermocht, das segenspendende Gebäude persönlich zu besuchen und fährt dann fort: „Er erbaute den zur Anbetung bestimmten Platz; er stellte die geweihten Balken wieder her, welche eine Zeitlang niedergerissen waren; er richtete die geweihten Steine wieder auf, welche eine Zeitlang entweiht worden waren." Also waren die nestorianischen Kirchen Chinas aus Holz und Stein errichtet. Über ihre Ausstattung erfahren wir, daß 742 fünf geweihte Bilder in der Kirche aufgestellt wurden und 100 Stück Seide die schönen Gemälde begleiteten. Darauf müssen nach Heller (S. 49, Anm. 48) die Kaiser dargestellt gewesen sein, so gut ausgeführt, als seien sie gegenwärtig. Der Kaiser Hiuentsung ließ im Hingking-Palaste einen Gottesdienst halten. Darauf verfaßte der Kaiser Mottos für die Wände der Kirche und die Tafeln wurden mit den fürstlichen Inschriften huldvoll geschmückt, die zahlreich angebrachten Edelsteine strahlten Glanz aus, während ihr funkelnder Schimmer mit den rubinfarbigen Wolken wetteiferte. Die in dem leeren Raume aufgehängten Bilder verbreiteten ihre wie die Sonne aufgehenden Strahlen usf. Sutsung (756—763) baute die christlichen Kirchen in Lingwu und an vier anderen Orten wieder auf. Iszi, ein Priester, war aus der Stadt Radschagriha (in Indien) in das Mittelreich gekommen und zu hohen Ämtern bei Hofe gestiegen. Er verteilte um die Zeit der Errichtung der Stele (781) seinen Reichtum. So entfaltete er einen goldenen Teppich für Andachtsübungen; „jüngst stellte er die alten Kirchen wieder her, zugleich vermehrte er die Zahl gottesdienstlicher Gebäude; er schmückte und verzierte ihre Hallen und Wände, bis sie dem Gefieder des Fasans in seinem Fluge ähnlich sahen". Er versammelte die Geistlichen der vier Kirchen und ihm zu Ehren wurde auf der Stele eine Ode eingegraben, in der es u. a. von den „Häusern der Reinheit" heißt: „Große und lichte Paläste der Eintracht bedeckten der Länge und Breite nach das Mittelreich."

Es ist naheliegend, anzunehmen, daß diese künstlerisch reich ausgestatteten Kirchen der Nestorianer in China manche Eigenheiten der ostasiatischen Kunst angenommen haben; andrerseits beachte man, daß ihr Gründer die Heiligtümer, so vor allem auch die Bilder aus der Heimat mitbrachte und der erste Kirchenbau ein persischer Tempel genannt wird. Wir kommen jetzt durch die Ausgrabungen und Aufnahmen im Turfan und Khotan allmählich zu einem klaren Einblick in die große Bedeutung der in Zentralasien zusammenlaufenden Kunstströme von Persien, Indien und China[1]). Gerade das persische Element macht sich am stärksten in den

(1) Vgl. A. Wachsberger, Ostasiatische Zeitschrift 1914/15.

architektonischen Formen der Höhlen- und Luftziegelbauten geltend. Wir finden dort eine Hauptquelle für den Nachweis der Grundelemente iranischer Architektur, insbesondere für das Kuppelquadrat mit Trompen. Für die Ausstattung bieten diese Bauten Zeugnisse einer unerhörten Virtuosität in Verwendung der Stuckarbeit. Auch in dieser Technik scheint Persien maßgebend gewesen zu sein. Darauf etwas näher einzugehen bietet Gelegenheit die zweite mir zur Besprechung vorgelegte Arbeit, Ernst Herzfelds „Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra“[1]). Damit betreten wir das Gebiet der islamischen Kunstforschung und wollen versuchen, von ihren Resultaten aus Rückschlüsse zu ziehen auf die Ausstattung der persischen Kirchenbauten sasanidischer Zeit.

Auch für den Islam ist die gleiche Sackgasse hergerichtet worden, wie für die altchristliche Kunst, die doch wenigstens noch am Mittelmeer entstanden ist und nur auf den Osten übergegriffen und Einflüsse von dort aufgenommen hat. Die islamische Kunst dagegen ist ein rein persisch-türkisches Erzeugnis geworden, daher bezeugt der Schlagbaum, den man im Hinterlande von Syrien, etwa am Euphrat und Tigris, aufrichten möchte, eine Unreife der Vorstellungen von der Genesis dieser eigenartigen Kunstrichtung, die nur damit zu erklären ist, daß es kein Kunsthistoriker war, der auf einen solchen, der hergebrachten deutschen Schulmeinung entsprechenden Einfall noch in dem Augenblick zurückkommen konnte, in dem mit Mschatta eine energische Problemstellung auf dem Gebiete der dekorativen Ausstattung eingeleitet war. Von da an stand die Frage nach Wesen und Bedeutung der persischen Kunst obenan, nicht als ein Phantom, wie sich Historiker und Philologen, die überall dreinreden, einbilden, sondern als ein ernstes Problem, das ihnen im Gebiete der bildenden Kunst bis dahin entgangen war oder das sie in unverantwortlicher Weise leicht genommen hatten. Ich denke dabei an Karabaceks Arbeiten, der ohne jede kunsthistorische Bildung an der Diskussion teilnimmt. Tragisch ist das Schicksal von E. Herzfeld, der als Spezialist für Persien gelten kann und trotzdem gegen dessen Bedeutung in der Kunstentwicklung Stellung nimmt, als wenn er sein Vorgehen wirklich auf Grund eingehender kunsthistorischer Studien rechtfertigen könnte. Das Dilettieren in Fragen der Kunstforschung sollte endlich einmal aufhören. Es hat auch in der vorliegenden Arbeit Herzfelds über die Ausgrabungen von Samarra den Wert des Berichts nur verkleinert. Herzfeld hat das Verdienst, die islamische Forschung auf die riesige Ruinenstätte von Samarra hingewiesen und deren Aufnahme mit Hilfe Sarres, der die zur Hebung der dortigen Schätze notwendigen Gelder in Berlin flüssig machte, eingeleitet zu haben. Seiner ersten Publikation von 1907, die lediglich flüchtig über die sichtbaren Ruinen und das historische Material orientierte, kann er heute eine zweite über die von ihm unter dem Erdboden gefundenen Reste folgen lassen. Der Kunstforschung wächst damit ein unerhört reiches Material zu und wir bekommen jetzt erst eine Vorstellung, in welchem Ausmaße mit der altislamitischen Kunst Mesopotamiens eigentlich gerechnet werden muß. Samarra wurde nördlich von Bagdad im Jahre 836 am Tigris gegründet, war jedoch nur ein halbes Jahrhundert, bis 883, Sitz der Kalifen und wurde dann verlassen. Seine Denkmäler sind also fest datiert. Das Ruinenfeld zieht sich nicht weniger als 33 km am Ufer des Tigris entlang, umfaßt zwei große Moscheen und mehrere riesige Paläste, zu denen jetzt noch unerwartet ein weiterer von 1250 m Seitenlänge im Quadrat gekommen ist, der in seiner Anlage an den Kaiserpalast in Peking anklingt. Nicht in letzte Linie sind die Reste der dekorativen

(1) Mit einem Vortwort von Friedrich Sarre herausgeg. von der Generalverwaltung der kgl. Museen. Berlin, Dietrich Reimer, 1912.

Ausstattung dieser Paläste und einer Anzahl von Privathäusern zu stellen. Ich möchte hier gerade darauf näher eingehen[1]).

Die Häuser von Samarra sind aus Lehm-Pisé oder ungebrannten Lehmziegeln, und nur die zentralen Teile der Paläste des Hofes aus gebrannten Ziegeln erbaut. Daher war eine durchgehende Verkleidung der Wände notwendig. Diese wurde besorgt durch Stuck aus ziemlich reinem Gips mit geringen erdigen Beimengungen. Darüber ein Anstrich von weißer Schlemmkreide, die Hauptlinien und Punkte in einigen Fällen hellblau und zinnoberrot bemalt. Seltsamerweise war (Abb. 13, Taf. 77) sowohl in den Privathäusern wie den Palästen immer der Sockel mit Ornamenten geschmückt, die die ganze Fläche bedecken, während die glatten Flächen der oberen Wandteile nur durch gerahmte Nischen von wechselnder Form belebt wurden oder Malerei trugen. Eine im Prinzip verwandte Art der Wanddekoration finden wir in Zentralasien (Abb. 14, Taf. 78). Auch dort sind die unteren Wandteile oft, besonders in freistehenden, aus Luftziegeln erbauten Räumen mit Stuck verkleidet, die oberen bemalt; doch kommt diese Ausstattung öfter auch in den vorherrschenden Höhlenbauten vor. Der Unterschied ist nur der, daß es sich dort, im indisch-chinesischen Kunstkreise um figürliche Darstellungen handelt. Abb. 14 gibt davon eine Vorstellung nach einer Aufnahme aus Schikschin von Prof. v. Oldenburg[2]). Le Coq sagt zur Technik (Chotscho S. 53): „Die Körper- und Gewandteile wurden in einzelnen Stücken in aus einer gipsähnlichen Masse hergestellten Formen um einen aus zusammengebundenen Rohrbündeln und einzelnen Tamariskenzweigen hergestellten Kern gewissermaßen abgegossen und mit dreieckigen, längeren oder kürzeren Dübeln aus derselben Holzart miteinander verbunden. Die so zusammengesetzte Figur wurde dann mit einer dünnen Schicht sehr fein geschlemmten Tones überzogen und sehr sorgfältig geglättet; nach dieser Behandlung wurde eine noch dünnere Schicht weißer Grundierung (Stuckmasse) aufgetragen und darauf die Bemalung und Vergoldung angebracht." Eine Analyse des Khotanstuckes bei Stein, Ancient Khotan I, S. 586 f. Ich meine also, wir werden gut tun, uns vor Augen zu halten, daß die Stuckdekoration, die im Westen nur in vereinzelten Beispielen nachweisbar ist, ihr eigentliches Ausbreitungszentrum in dem zwischen dem Euphrat- und Tigrisgebiet und Zentralasien liegenden Ländern ebenso haben dürfte wie die Trompenkuppel über dem Quadrat. Um so mehr drängt sich die Frage auf, ob nicht auch die Ornamentmotive von Samarra aus diesen Gegenden herübergenommen sind[3]).

Die heutige Kunstforschung und so auch der in ihren Geleisen gehende Herzfeld rechnen immer nur mit den in ihrem bisherigen Gesichtskreise liegenden Gebieten von Syrien, Ägypten und Mesopotamien. Die für die Kunstentwicklung des Mittelalters in mancher Hinsicht geradezu ausschlaggebenden persischen Länder des Iran und die türkischen, die darüber hinaus nach Hochasien zu lagen und durch die Indoskythen bis auf Indien übergriffen, bleiben unbeachtet, obwohl sie Stätten blühender Kunst gewesen sein müssen. Man erinnere sich nur der Nachrichten, die die Stele von Singan Fu gibt. Aber freilich erhalten scheint dort aus vorislamischer Zeit wenig, nachgewiesen ist vorläufig fast nichts. Das erklärt ja einmal die Tatsache, daß noch kein Kunsthistoriker sich dort ernstlich auf die Suche gemacht hat, dann aber vor allem auch daraus, daß das überaus vergängliche Baumaterial dieser Gebiete, der ungebrannte Lehmziegel, rasch wieder verschwunden ist. Es geht jedoch nicht an, diese Gebiete deshalb aus der Geschichte der Kunst

(1) Vgl. meine Rezension in der Deutschen Literaturzeitung 1913, Sp. 488—490.
(2) Vgl. dazu Österreichische Monatsschrift für den Orient XL (1914), S. 68 f.
(3) Vgl. zu dieser Frage im allgemeinen Zeitschr. f. Assyriologie XXVII, S. 139 f.

zu streichen. Ich bin vielmehr überzeugt, daß sie schon in altchristlicher Zeit eine maßgebende Rolle spielten und beim Werden der islamischen Kunst geradezu den Ausschlag gaben. Die Paläste des Fars, von denen Sarwistan herangezogen wurde, entstanden wohl über den Süd- und Ostrand der Salzwüste hinweg in unmittelbarer Berührung mit ostpersischen Kunstzentren. Nicht anders dürfte es mit den Stuckornamenten von Samarra stehen und den verwandten Stuckarbeiten, die vereinzelt in Vorderasien und Ägypten vorkommen. Ihr persischer Ursprung scheint mir immer mehr wahrscheinlich. Diese Frage ist von kunsthistorischen Dilettanten in der Beantwortung, die ich ihr mit dem Hinweis auf Persien gegeben habe, zu einem Mißgriff gestempelt worden[1]). Ich möchte daher angesichts des neuen Materials hier nochmals darauf eingehen, um so mehr, da dadurch auch der Weg frei gemacht wird zur Schaffung eines Bildes von der Innenausstattung christlicher Kirchen auf sasanidischem Boden. Ich benutze dabei Material, das der von meiner Lehrkanzel am kunsthistorischen Institut der Wiener Universität nach dem Khorassan entsandte Assistent Dr. E. Diez mitgebracht hat[2]).

Herzfeld hat in den Stuckaturen von Samarra drei „Stile" geschieden. Er stellt selbst fest, daß die Ornamente des ersten Stiles mit Formen gepreßt sind, daher „sich in infinitum wiederholende Muster zeigen", die des zweiten und dritten Stiles dagegen sämtlich aus freier Hand geschnitten sind, „meistens vor dem Versetzen, gelegentlich aber auch an der Wand selbst. Infolgedessen wiederholen sich die Muster überhaupt nicht oder nur auf kurze Strecken". Es sind also zunächst rein technische Gründe, die den Unterschied der „Stile" ausmachen und man begreift nicht, warum Herzfeld trotzdem die erste Gruppe für überwiegend koptisch, die zweite und dritte für irakenisch-nordmesopotamisch ausgibt und es ganz unterläßt, zunächst einmal Umschau zu halten nach dem Ausbreitungszentrum der islamischen Stuckverkleidung überhaupt. Nicht in den Gebieten, die weitaus den Steinbau bevorzugen, also nicht in Ägypten und Nordmesopotamien, wie Herzfeld möchte, sondern im Irak und Iran, den Ländern des Ziegelbaues, werden wir diese spezifisch an die Forderung der Wandverkleidung gebundene Entwicklung der Stuckierung zu suchen haben. Herzfeld hat sich freilich dieser Konsequenz dadurch entzogen, daß er auch heute noch die Holztechnik für das Aufkommen dieser Ornamente in Anspruch nimmt. Diese Annahme aber scheitert an dem Mangel von Holz in allen diesen Gegenden und wird direkt widerlegt durch die von Herzfeld selbst in der ersten Samarragruppe nachgewiesene Übung der Herstellung dieser Ornamentflächen im Sinne von Patrize und Matrize, woraus sich im besten Falle ein Übergreifen dieser Dekorationsart auf Holzteile, wie sie nachweisbar ist, erklären läßt. Ich bin überzeugt, daß die drei „Stile" im wesentlichen rein persischen Ursprungs sind und daß auch das ostpersisch-türkische Element dabei eine nicht zu übersehende Rolle gespielt hat. Immer mehr komme ich zu der Überzeugung, daß von Persien aus diese Ornamentart, getragen von wandernden Stuckatoren, wie im Zeitalter des Barock durch die Italiener über ganz Europa, so in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends über ganz Vorderasien und Ägypten bis hinüber nach Italien getragen worden ist[3]). Nach Ägypten drang sie vielleicht schon zur Zeit der persischen Invasion in christlicher Zeit, sicher aber mit den türkischen Tuluniden vor.

(1) Herzfeld, Genesis der islamischen Kunst (Der Islam I, S. 7) und entscheidend im Ton der Polemik Orientalische Literaturzeitung 1911, Sp. 397 ff. Ähnlich v. Karabacek, Problem oder Phantom, Sitzungsberichte der k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl. Bd. 178, 5. Abh.

(2) Vgl. Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in München VIII (1913), S. 185f.

(3) Vgl. meinen Aufsatz „Das orientalische Italien" in Bd. I der Monatshefte.

Was mich zu dieser Annahme bestimmt, ist einmal, daß weder die Kopten noch die Nordmesopotamier in ihren typisch christlichen Kirchen eine Ornamentik aufweisen, die irgend etwas mit diesen „Stilen" zu tun hat, dann, daß diese Ornamentgruppen eben in jenem Material entstanden sein dürften, in dem wir sie jetzt in Massen nachweisen können, nämlich in Stuck. Der Kreis, der dafür wie kein anderer in Betracht kommt, ist aber, wie gesagt, der zwischen Mesopotamien und Zentralasien liegende. Wie auf dem Gebiete der Trompenkuppel über dem Quadrat, so hat sich dort z. B. im Khorassan der Rohziegelbau mit Stuckverkleidung bis auf den heutigen Tag typisch im Gebrauch erhalten. Ich gebe in Abb. 15 (Taf. 77) eine dafür bezeichnende Aufnahme, wie sie Assistent Dr. Diez von der Institutsexpedition nach dem Khorassan mitgebracht hat. Wir sehen darin zugleich die Technik des Rohziegelbaues und die Art der Stuckverkleidung. Das Muster ist hier in einem Beispiel etwa der Sefewidenzeit von der Art der gleichzeitigen Teppiche, nur zweistreifig ausgeführt. In eine weit ältere Periode, etwa das 11./12. Jahrhundert, führt dann Abb. 16 (Taf. 79), ein Inschriftfries aus der Ruine einer Moschee in Khargird, südlich von Meschhed an der afghanischen Grenze. Er bietet das in seiner Art technisch Vollendetste, was sich denken läßt, trotzdem er aus einfachem Lehm, wie die Ziegel ringsum, ausgeführt ist. Das Relief ist 8—10 cm tief und in zwei Lagen übereinander gearbeitet. Die obere gibt die Inschrift mit Hasten, die sehr wirkungsvoll am Rande gestreift sind und am oberen Ende in eine Gabelranke verlaufen, die mit einer Vollpalmette vom Typus der Flügelpalmette[1]) gefüllt ist. Unter dieser oberen Schicht läuft im zweiten Plan in der Mitte horizontal eine Welle aus zwei frei nebeneinander stehenden Stegen hin, an die oben und unten dünne Ranken so ansetzen, daß ihre Lappen die von der oberen Schicht freigelassenen Räume mit durchaus vollständig sichtbaren Gebilden von Halb- und Vollpalmetten verschiedener Art füllen. Es dürfte also die untere Ranke erst nach Skizzierung oder Fertigstellung der oberen Schicht gearbeitet sein, eine Virtuosität der Mache, die in dieser tiefen Unterarbeitung in solchem Material nicht bald ihresgleichen hat. Aus solchen Tatsachen schließe ich auf eine Jahrhunderte alte heimische Tradition und glaube neuerdings auch darauf verweisen zu sollen — gegen Karabacek —, daß das coufique fleuri solcherart von Osten her seinen Ausgang genommen haben dürfte. Auf die Palmettenranke komme ich an anderer Stelle ausführlich zu sprechen.

In der Ruine von Khargird ist als Abschluß des einzig noch vorhandenen Livans ein Mihrab erhalten, das ich hier abbilde (Abb. 17, Taf. 79), weil es mich überleitet auf die Anwendung dieser Art von Stuckdekoration in christlichen Kirchen. Wir sehen Abb. 17 eine rechteckige Nische, die oben in das Halbrund übergeleitet ist, das außen von einem Wulst mit zweistreifigem Bandgeflecht umschlossen wird. Darüber erhob sich ein rechteckiger Aufsatz, gekrönt von einer Folge von Vollpalmetten auf zweistreifigen Halbkreisen. In der Ecke lag — wie sich auch wieder aus den Resten unzweideutig feststellen läßt — ein Kreis, von dem in den oberen Zwickel eine Halbpalmette abzweigt, während nach unten ein durchlochtes Blatt herabhängt über den Ansatz einer Wellenranke. Das rechts erhaltene Kapitell hatte wohl Glockenform und zeigt lanzettförmige Blätter mit Auflage auf einer Bogenfolge stehend. Die Nische ist gefüllt mit einem Medaillon, in dem ein zweistreifiges Bandgeschlinge erscheint, gefüllt mit S-förmig verbundenen Spitzpalmetten. Den Rand bildet eine Folge von ausgestochenen Ohren und die übrigen Teile der Nische füllt

(1) Vgl. Mschatta S. 317 f.

eine Ranke mit Voll- und schönen Halbpalmetten bis zum vorderen Rande, den ein breites Bandgeflecht zwischen ausgestochenen Knöpfen durchzieht. Suche ich nach Parallelen für diese reiche Stucknische, dann bietet sich der Schmuck einer Kirche dar, die ich „Mschatta" S. 342 in Proben veröffentlicht und „Oriens christianus" I, S. 356f. auf die Datierung hin besprochen habe.[1]) Es ist die el Hadra-Kirche des Deir es-Surjani in der sketischen Wüste. Ihre Stuckwände bieten — so weit sie alt sind — weitaus das Beste und Eigenartigste, das wir von dieser Gattung haben und ich stehe nicht an, sie im Gegensatz zu Flury, der sie der ägyptischen Kunst einordnet, für das anzusehen, was wir uns als typische Stuckdekoration der persischen Kirchen vorstellen dürfen. Ich habe bereits im ersten Bande dieser Zeitschrift S. 19 eine Innenansicht des in Betracht kommenden Haikals gegeben und möchte diese hier lediglich durch einige Details ergänzen, die besser als Worte von der Fremdartigkeit dieser Stuckornamente eine Vorstellung geben. Abb. 18 (Taf. 79) gibt die Apsis hinter dem Altare. Wir sehen die gleichen, verhältnismäßig dicken Säulen wie in Khargird, den gleichen mit einem Netzmuster versehenen Wulst um den Bogen herum, die gleiche Ergänzung des Nischenbogens zum Rechteck und die gleiche Füllung der Zwickel oben durch einen Kreis. Abb. 19/22 (Taf. 80) zeigt einige Details nebeneinander gestellt. Vergleicht man auch sie mit Khargird, das ja um einige Jahrhunderte jünger ist, so finden sich doch immer noch Parallelen, so in der Anwendung der durchlochten Knöpfe als Randornament, ferner gut, fast klassisch ausgeführte Halbpalmetten neben verkümmertem Weinlaub, endlich das durchlochte Blatt links, das in so vielen Motiven von Durchbrucharbeit im Deir es-Surjani wiederkehrt. Will man sich überzeugen, wie sehr diese Art der Arbeit in Persien heimisch geblieben ist, dann blättere man die Tafeln bei Sarre, „Denkmäler persischer Baukunst" durch.

Die Bewegung der persischen Stuckdekoration, deren Zentrum ich in den Gegenden annehme, die in der Architektur vorwiegend auf die Verkleidung der Lehmziegelmauer angewiesen waren, von Ost nach West steht nicht ohne Parallele da. Man sehe daraufhin die Geschichte der Ausbreitung der Papierfabrikation durch[2]). Von China herüberwandernd, wird Papier zuerst seit 751 in Samarkand erzeugt, von welcher Stadt die Khorassaner sagten, sie sei so geschickt in allen Künsten, als wäre ihr Land ein Stück China. Von dort ging die Fabrikation 794/5 nach Bagdad, dann nach dem Jemen, endlich auf Ägypten über. Diesen Weg gingen sehr viele andere Kunstzweige, von denen bei anderer Gelegenheit zu reden sein wird. Z. B. auch die Ornamentik der altarabischen Grabsteine von Kairo.

Die beiden besprochenen Arbeiten von Miß Bell und Herzfeld haben uns viel neues wertvolles Material zugeführt. Ich wollte bei diesem Anlaß zeigen, wie weit der Rahmen der Kunstforschung heute auf altchristlichem und islamischem Gebiet gesteckt werden muß, will man nicht blind an den wichtigsten, auch für die europäische Kunst in Betracht kommenden Problemen vorbeigehen. Dabei wurden nur zwei von einer großen Zahl neuerer Arbeiten besprochen, die sich auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst des Orients bewegen. In Wirklichkeit ist ihre Zahl heute Legion. Kümmert sich die Kunstforschung um diese Arbeiten?

Ich spreche im Titel von der „sasanidischen Kirche". Damit soll von vornherein angedeutet werden, daß ich die christliche Blüte dieses Kreises nicht erst

(1) Sie ist neuerdings auch von Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Klöster und Kirchen Ägyptens, Abb. 61f., illustriert und von Flury, Der Islam VI (1915) S. 71f., gerade auf das Ornament hin eingehend analysiert worden.

(2) Karabacek, Das arabische Papier, Wien 1887.

in der Spätzeit des Altchristlichen nach der islamischen Eroberung eintreten sehe, sondern in die Zeit verlege, in der im ganzen weiten Gebiete von Vorderasien eine christliche Kunstblüte zur Entfaltung kam, von der vorläufig nur der jahrzehntelang in diesen Dingen Arbeitende eine Ahnung hat. Im 4.—6. Jahrhundert bezeugen die Datierungen syrischer Bauten, für das 7. eine durch Bauinschriften gesicherte breite Masse von Kirchen in Armenien eine Bautätigkeit, die im Abendlande nur in sog. romanischer und gotischer Zeit eine Parallele hat. Rechnet man mit dieser Tatsache und damit, was Harnack, „Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten", 2. Aufl., II, S. 121f., über die Kirche in Mesopotamien und Persien aus literarischen Quellen zusammengestellt hat, ergänzt man dieses Material ferner durch das, was ich in „Amida" vorgebracht habe, so wird sich die Berechtigung meiner Anschauung ergeben. Ich mußte eine allgemeine Bezeichnung in der Art, wie Sybel von einer „Christlichen Antike" spricht, nehmen, um nicht den Eindruck zu erwecken, als seien etwa die Nestorianer, von denen anläßlich der Stele von Singan Fu die Rede war, die einzigen Christen von Persien gewesen. Vielmehr schließt die christliche Kirche in Persien unmittelbar an die iranische, den Mazdaismus an; beide stehen sich als zwei geordnete, organisierte Kirchen gegenüber, beide in zahlreiche Sekten gegliedert; viele Bestandteile der iranischen Kirche sind dem Legendenschatze unserer Kirche einverleibt oder dem System der göttlichen Gestalten des Dogmas eingegliedert worden[1]). Der Byzantinist weiß, wie viel aus dem Persischen in das byzantinische Hofleben übergegangen ist; er wird anfangen müssen, zu beachten, daß auch die Kirche des Ostens vieles in der bildenden Kunst wie in anderer Beziehung auf die enge Verbindung des neuerstehenden Christentums mit Persien zurückzuführen hat, so u. a. vielleicht auch die Stellung der Kirche im byzantinischen Staate. Christensen betont in seinem Buche „L'Empire des Sassanides" (Kopenhagen 1907, S. 64f.) in dem Kapitel über die sasanidische Staatskirche: Les Sassanides s'étaient alliés au clergé zarathoustrien, et la relation intime entre l'Etat et l'Eglise continuait pendant toute l'époque dont nous nous occupont. L'Eglise donnait au pouvoir mondain son caractère sacré. . . . Die Beeinflussung der abendländischen Welt durch die Anhänger des Zarathustra beginnt also nicht erst seit unseren Tagen. Die christliche Kirchenkunst läßt sich, soweit der Kuppelbau in Betracht kommt, in ihrer Entwicklung nur verstehen, wenn man die persischen Voraussetzungen dafür sehr genau kennt. Darüber wird in nächster Zeit oft genug zu reden sein, nicht nur wie hier beim Typus der kreuzförmigen Trompenkuppel und der Kuppelbasilika. Vor allem auch bei der Kreuzkuppelkirche und jenem Typus der einschiffigen Kuppelhalle, der in Armenien zu allgemeiner Verbreitung gelangte. Er ist bisher von der altchristlichen Kunstforschung nicht beachtet worden, obwohl man ihm schon deshalb nachgehen sollte, weil er — wie die Kreuzkuppelkirche in der orthodoxen Welt[2]) — so später durch die Meister des Barock zur vorherrschenden Bauform des Abendlandes gemacht worden ist.

(1) Hüsing, Iranische Mythologie in Göll, Illustrierte Mythologie, 8. Aufl., 1905, S. 4f. und 38.

(2) Vgl. darüber meinen Aufsatz „Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche" in einem der demnächst erscheinenden Hefte der Zeitschrift für Architekturgeschichte.

# DÜRER IN DER VISCHERSCHEN WERKSTATT

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln

Von HUBERT STIERLING

In seinen gehaltvollen Vischerstudien im Repertorium 24 hat Ludwig Justi den Versuch gemacht, die zahlreichen meist undatierten Werke Peter Vischers in eine innerlich begründete Reihenfolge zu setzen. Er kommt dabei zu dem Resultat, daß Vischer ein durchaus origineller Geist gewesen sei, für dessen Schaffen direkte Vorbilder ausscheiden; im besonderen ist er der Ansicht, „daß Entwurf und Modell in der früheren Zeit, d. h. etwa bis 1510, regelmäßig vom Meister selbst herrühren".[1]) Das ist eine sehr scharfe Formulierung, die denn doch zur Nachprüfung herausfordert, um so mehr, als wir zwei urkundliche Belege haben, die anders lauten.

Da ist zuerst der Maler Wolfgang Katzheimer, der für die „Visierung zum Guß" der Bamberger Grabplatte Georgs II. (ca. 1506) drei Pfund erhielt. Bode schrieb ihm daraufhin in seiner Geschichte der deutschen Plastik S. 142 diese und zwei nahverwandte Grabplatten Heinrichs III. und Veits I. zu, beide gleichfalls im Bamberger Dom und ziemlich gleichzeitig entstanden (ca. 1501 und 1504). Wenn man aber sieht, daß schon die Grabplatten Georgs I. in Bamberg († 1475) und Herzog Sigismunds in Meißen († 1457) nach demselben Schema gearbeitet sind, daß ferner die Grabplatten Johanns IV. in Breslau (datiert 1496) und Thilos von Trotha in Merseburg derselben Gruppe angehören, dann wird man doch Bedenken tragen, diese sieben, zum Teil viel älteren Denkmäler sämtlich von Katzheimer abhängig zu machen.[2]) Man wird vielmehr auch von jener Bamberger Platte, für deren Guß Katzheimer die Visierung geliefert hat, annehmen müssen, daß sich sein Entwurf nur auf Nebendinge beschränkt habe, etwa auf die Zeichnung des Gesichts. So scheidet Katzheimer in der Tat wohl aus und Justi wird recht haben, wenn er in der Platte Georgs II. nichts sieht, was auf eine fremde Hand wiese.

Die zweite Urkunde betrifft Jacopo de Barbari, der für die Visierung des Grabmals der Herzogin Sophie in Torgau (1504) zehn Gulden erhielt.[3]) Auch hier wird der fremde Künstler nur geringen Einfluß gehabt haben, denn alle wesentlichen Motive, wie der Teppich, die obere Umrahmung aus Rankenwerk, die altertümliche Haltung der Figur sind teils vorhanden, teils deutlich vorbereitet, teils unbezeichnend für Barbari.

Versagen somit die Urkunden, so bleibt der stilkritische Vergleich; und hier haben wir mit zwei Künstlern zu operieren, mit Stoß und mit Dürer. Für den Zusammenhang mit Stoß enthielt die Grabplatte des Callimachus († 1496) einen sicheren Beleg.[4]) Sie ist so typisch für diesen, als untypisch für Vischer. Daun hat in seiner Künstlermonographie über Vischer die Gründe richtig zusammengestellt, auch auf die persönliche Bekanntschaft des Stoß mit dem Florentiner Humanisten verwiesen. Der Zusammenhang mit Stoß ist hier so stark, daß nicht von einer Beeinflussung gesprochen werden kann, sondern Vischer muß direkt nach einer Vorlage gearbeitet haben; das Wenige, was er hinzugefügt hat (Ornamente), hebt sich klar ab. Hier ist denn doch mal ein Beleg, der deutlich zeigt, daß Vischer auch nach fremden Vorlagen goß.

(1) A. a. O. 40, Anm. 9.

(2) Die Grabmäler Heinrichs III., Veits I., Georgs I. und Johanns IV. abgebildet in Dauns Künstlermonographie über P. Vischer.

(3) Abgebildet bei Daun 14.

(4) Abgebildet bei Daun 21.

Weitere Belege bietet der Vergleich mit Dürer. An den Anfang gehört die Grabtafel des Kmitas († 1505) in der Domkirche auf dem Wawel in Krakau (Abb. 2). Die Gestalt des Ritters hat manche Vorgänger bei Vischer, am klarsten im Herzog Albrecht dem Beherzten im Meißner Dom. Daneben aber macht sich ein starker Unterschied geltend: Albrecht steht noch mit geschlossenen Beinen, Kmitas dagegen nimmt bereits jene gefällige Stellung mit Stand- und Spielbein ein. Schon dieses Motiv gemahnt von ferne an Dürer, der es gleichzeitig z. B. im Stich von Adam und Eva (1504) verwendet. Genauer aber und wirklich deckend wird der Zusammenhang, wenn wir den Kmitas mit Dürers Eustachius und Georg vom Münchner Baumgärtner-Altar zusammenhalten (Abb. 1 u. 3): mit dem ersteren teilt Kmitas genau die Stellung der Beine, ja des Körpers selber; auch faßt er Schwert und Lanze ebenso; mit dem Georg dagegen hat er ein unscheinbares Motiv gemein, das aber gerade infolge seiner Nebensächlichkeit am klarsten sagt, daß die vorher bemerkten Gleichungen nicht auf Zufall beruhen: das Fahnentuch; es flattert hinter beiden in denselben Windungen aus.

Der Ritter Kmitas ist der Vorläufer des Römhilder bzw. Hechinger Ritters. Es ist bekannt, daß es eine Zeichnung Dürers gibt, die diesen Doppelgrabmälern so nahe steht, daß sie „allgemein und unbezweifelt als Vischers Vorlage gilt".[1]) Justi dagegen meint, das Römhilder (Hechinger) Grabmal liege so klar in der Entwicklungsreihe der Vischerschen Kunst, daß es „besonders unnötig erscheine, plötzlich die Inspiration Dürers anzurufen".[2]) Dieses an sich ja richtige Argument verliert seine Kraft, wenn man bedenkt, daß schon das unmittelbar vorhergehende Glied der Entwicklungsreihe — der Kmitas — von Dürer abhängig ist. Wir werden also an der älteren Meinung festhalten dürfen und Dürers Zeichnung als Entwurf für Vischer gelten lassen; und zwar vornehmlich und zuerst für die Hechinger Tafel. Das Römhilder Monument weicht in manchen Punkten wesentlich ab, vor allem ist es klassischer stilisiert: die trotzige Stellung des Hechinger Ritters ist hier der modisch eleganten mit Stand- und Spielbein gewichen, und im einzelnen kann man leicht beobachten, daß die bewegteren Formen des Hechinger Grabmals am Römhilder geglättet worden sind; lehrreich ist hier der Vergleich der weiblichen Gestalten, besonders der Oberkörper.

Noch ein Wort über die Datierung. Wer Dürers Zeichnung von 1513 als Vischers Vorlage gelten läßt, für den ist es ohne weiteres klar, daß die Denkmäler frühestens 1513 entstanden sind und nicht bereits 1508, wie Justi vorschlägt; Daun ist ihm hierin gefolgt. Zum Jahre 1513 paßt es auch auf das beste, daß wir von dem Hechinger Ritter wissen, daß er 1512 gestorben ist. (Der Römhilder starb erst 1535.) Nun hat aber Bode auf etwas aufmerksam gemacht, was diese ganze Argumentation ins Wanken bringen könnte, wenn es richtig wäre. Bode, gefolgt von Daun, schreibt, in die Hechinger Tafel sei die Jahreszahl MCCCCC eingegossen und der Umstand, daß die X noch fehle, lasse darauf schließen, daß die Tafel vor 1510 geschaffen sei.[3]) In Wirklichkeit verhält es sich aber so, daß die Zahl 1500 „unverkennbar später aufgesetzt ist und zwar mit dem nebenstehenden Re.(novatum) An. Do. 1784" zugleich, also bei Gelegenheit der Restauration, fünf Jahre nach der Zerstörung des Unterbaues des Denkmals. Die Inschrift ist daher historisch bedeutungslos; sie bietet in ihrem, hier nur teilweise zitierten Wortlaut auch noch andere Schwierigkeiten.[4])

(1) Justi a. a. O. 48.

(2) A. a. O. 47.

(3) Bode, Plastik 152; Daun, Künstlermonographie 24.

(4) Zingeler-Laur, Die Bau- u, Kunstdenkmale in d. Hohenzollernschen Landen (1896) 122f. Mit Abb.

Das nächste Beispiel einer Dürerbenutzung liegt wesentlich später und fällt wohl schon auf das Konto des jüngeren Peter Vischer, den Justi nicht mitbehandelt. Es findet sich auf dem Regensburger Epitaph der Margarete Tucher († 1521, Abb. 4). Hier ist die schöne Gestalt des Heilands genau dem Dürerschen Christus auf dem „Abschied von seiner Mutter" (Marienleben, B. 92) nachgebildet (Abb. 5). Die Übereinstimmung geht bis ins einzelne. Wo sich Abweichungen zeigen, sind sie Vereinfachungen, die im Hinblick auf die schwierigere Technik getroffen sind, so z. B., wenn der rechte Arm des Heilands dichter am Körper gehalten ist oder wenn Christus statt des doppelten Gewandes ein einfaches trägt. Gerade im Gewandmotiv aber ist Vischer nicht glücklich gewesen: der Dürersche Christus hat das Obergewand durch den (unsichtbaren) Gürtel des Untergewandes hinaufgezogen und den Arm in den sich bildenden Bausch gelegt; Vischer hat das Motiv mit dem Untergewand nachzubilden gesucht, aber die haltende Hand ist steif geblieben und der hängende Ärmel derselben Linken macht die Gewandverhältnisse bedenklich unklar. Eine Folge dieses Motives ist es, wenn beim Tucherschen Christus das linke Bein sichtbar wird.

Es liegt nahe, von hier aus nach weiteren Zusammenhängen der Tucherschen Tafel mit Dürer Umschau zu halten. Es ergibt sich aber nichts schlagendes mehr; nur von Anregungen könnte noch die Rede sein, z. B. daß sich auf dem genannten Blatte des Marienlebens gleichfalls ein Kuppelbau findet; daß Dürer in demselben Marienleben mehrfach perspektivische Innenräume (B. 82 und 77) gezeichnet hat; daß sich, allerdings auf einer stilistisch älteren Stufe, öfter die runden Einrahmungsbögen finden (B. 82 und 79). Alles das aber verschlägt nichts; am ehesten darf man noch die Frauengruppe auf der Heimsuchung des Marienlebens (B. 84) mit der Gruppe des Regensburger Epitaphs vergleichen; in beiden Fällen sind drei schlanke Frauen an den Bildrand gerückt; im besonderen begegnet das Motiv des durch das Gewand hindurchtretenden Schenkels in ähnlicher Weise an der zweiten Regensburger Frau und der Maria der Heimsuchung. — So tritt denn auch hier eine Dürersche Maria in eine gewisse Nähe der „Nürnberger Madonna", die ihrerseits ja wieder mit der zweiten Regensburger Frau in Verbindung gebracht worden ist!

Endlich das interessanteste Beispiel eines Zusammenhanges zwischen Vischer und Dürer. Es betrifft die Plaketten, also fraglos den jüngeren Peter Vischer. Bode sagt von diesen Plaketten, daß sie in ihrem Motiv wie in ihren nackten Figuren und in der Freiheit der Formenanschauung eine eingehende Kenntnis der italienischen Renaissance zeigen.[1]) Ähnlich haben sich andere geäußert, z. B. Lübke-Semrau[2]) und Springer[3]), die gleichfalls von sehr engen Beziehungen dieser Plaketten zur italienischen Kunst sprechen. Und auch die neuesten Biographen Vischers, Seeger[4]) und Daun[5]), halten an den italienischen Vorbildern fest. Seeger spricht allgemein von Sansovino und oberitalienischen Einflüssen, Daun zieht zwei Stiche des Jacopo de Barbari an: die Frau mit dem Spiegel und den bogenschießenden Apoll, der die Vorlage für den Apoll des Hans Vischer im Rathaushof zu Nürnberg (1532) gebildet hat.

Gewisse Ähnlichkeiten sind nicht zu leugnen, aber sie reichen nicht weit. So läßt sich z. B. die Frau des Barbari nur mit der Eurydice auf der Berliner (resp.

(1) Bode, Geschichte der deutschen Plastik 157.
(2) Grundriß III (1908), 508.
(3) Handbuch 47, 133.
(4) Georg Seeger, Peter Vischer d. J. (1897) 65ff.
(5) Berthold Daun, P. Vischer und A. Kraft (Künstler-Monogr. 75, 1905) 62ff.

Hamburger oder St. Pauler) Plakette vergleichen, nicht mit der Pariser; und ebenso kann man den Apoll nur mit dem Berliner Orpheus in Zusammenhang bringen, und auch hier nur hinsichtlich der Beinstellung; anderes, wie z. B. der typisch südländische Gesichtsausdruck des Orpheus, der wohl am handgreiflichsten den Gedanken einer italienischen Vorlage nahegelegt hat, bleibt unaufgeklärt. Die Frage ist also: gibt es nicht eine klarere Quelle? Merkwürdigerweise haben nun Seeger (und ihm wohl folgend, Daun) einen Augenblick ganz richtig an Dürers großen Stich von Adam und Eva aus dem Jahre 1504 gedacht, trotzdem aber den Gedanken eines Zusammenhanges kurz und entschieden abgelehnt. Und doch kann kein Zweifel bestehen, daß Dürers Stich die unmittelbare und einzige Vorlage des jungen Vischer gewesen ist; und zwar für beide Plaketten (Abb. 6—8).

Der Vergleich ist einfach und braucht hier nicht bis ins einzelne geführt zu werden. Man beobachtet zunächst, daß die Plaketten nach technischer Gewohnheit das Spiegelbild des Stiches geben. Faßt man die Figuren im einzelnen ins Auge, dann ist der Zusammenhang zwischen der Eva und der Pariser Eurydice am klarsten: dieselbe Beinstellung und — was mehr sagt — dieselbe Haltung der Arme mit der zurückgebogenen äußeren Hand, die bei Dürer den Apfel, bei Vischer nicht ohne Zwang den Schleier hält; dieselbe Biegung des Oberkörpers in der Hüfte usw.; ja es scheint fast, als ob der überhängende Felsenhintergrund des Stiches in der Plakette wiederkehre. Etwas freier ist die Berliner Eurydice behandelt: es finden sich zwar die charakteristischen Motive der Beinstellung, Armhaltung und Kopfneigung wieder, doch ist die Figur durch den inneren Arm, der hier bis zum Kopfe gehoben ist, weiter von der Eva abgerückt. — Vischer hat dasselbe Motiv an dem schönen Relief des Sebaldusgrabes verwendet, wo der Heilige einem Blinden das Augenlicht zurückgibt.[1])

Der Zusammenhang zwischen dem Adam und dem Orpheus ist nicht ganz so handgreiflich; er kann es schon deswegen nicht sein, weil Vischer den Armen und Händen seines Orpheus eine ganz andere und größere inhaltliche Bedeutung geben mußte. Indessen bleibt doch genug des Gemeinsamen, z. B. ist die Beinstellung des Adam mit dem Standbein und dem auf den Zehen stehenden Spielbein mit dem einwärts gezogenen Knie völlig identisch mit den Beinen des Berliner Orpheus; beim Pariser Orpheus ist das inhaltliche Motiv und damit auch der äußere Ausdruck verändert. Von Brust und Armen soll hier noch die Rede sein. Dagegen kehrt im Kopfe der Zusammenhang schlagend wieder: das lockige Haar, der italienische Typus, das scharfe Profil sind Stich und Plaketten völlig gemein.

Der Vergleich braucht nicht weiter geführt zu werden. Der Zusammenhang an sich ist klar und hat nichts problematisches. Denn daß dieser Stich Dürers, in dem er zum erstenmal die Proportionen des männlichen und weiblichen Körpers klar vor Augen führte, den Zeitgenossen auf das Höchste imponierte, ist natürlich und bekannt; dem jungen Vischer ging überdies der Stich ja aus der ersten Hand zu. Wenn Peter Vischer nun daran ging, die graphische Vorlage ins Erz zu übersetzen, dann mögen auch für ihn die proportionalen Verhältnisse keine geringe Rolle gespielt haben; wie weit er ihnen nachgegangen ist, vermag ich nicht zu sagen. Das aber sprechen die Plaketten ja ganz deutlich aus, daß das Streben Peter Vischers dahin gegangen ist, seinerseits im Erze etwas Gleichartiges zu leisten wie Dürer auf der Kupferplatte. Er hat den Unterschied der weiblichen und männlichen Formen besonders auf der Pariser Plakette noch schärfer betont als Dürer, ja er

(1) Abgebildet bei Daun 34.

ist darin — allerdings mit feinem Takt — bis an die Grenze gegangen: die Brust des Pariser Orpheus ist plastisch wundervoll durchmodelliert, und es ist durchaus verständlich, wenn hier immer wieder an ein italienisches Vorbild gedacht ist. Das aber ist nur mittelbar richtig; die Vorbildung liegt trotzdem — bis in das scharf markierte Halsbein des Orpheus — in Dürers Adam und Eva.

Es scheint, als ob sich eine Zwischenstufe zwischen Dürers Stich und Vischers Plaketten erhalten habe. Der Louvre besitzt nämlich ein Konvolut Vischerzeichnungen, die zum großen Schaden der Forschung noch fast ganz unbekannt sind. Einige wenige hat Weizsäcker publiziert. Er macht dabei die Bemerkung, daß sich unter diesen Zeichnungen verschiedene Proportionsstudien befänden, die in manchen Motiven dem Dürerschen Lehrbuch von 1528 entlehnt seien.[1]) Also auch hier ein Zusammenhang mit Dürer! Wichtiger aber ist eine 1519 datierte und signierte Aktstudie, in der Weizsäcker nicht mit Unrecht eine Vorstudie zur Pariser Eurydice hat sehen wollen. Wir dürfen sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen, daß diese Zeichnung in allen wesentlichen Punkten das Spiegelbild der Dürerschen Eva sei. Der Zusammenhang ist besonders klar auf der Körperhälfte, der das Spielbein angehört. Bezeichnend ist auch wieder die zurückgebogene Hand, die bei Dürer den Apfel, bei Vischer das Gewand hält. Das Gewand selber ist bei Vischer in der Plakette später wesentlich zusammengeschrumpft, vielleicht weil die Figur die Hände zu einer bezeichnenden Abschiedsbewegung frei bekommen sollte.

Die Figur der Eurydice kehrt in verwandter Auffassung noch mehrfach wieder, zunächst auf der Berliner Plakette der Aussetzung des Romulus und Remus; hier ist es die Rhea, die wie eine Schwester der Eurydice anmutet. Überhaupt steht diese Plakette den beiden anderen so nahe, daß es unverständlich ist, warum Bode, der sie im Jahrbuch 29 (1908) beschreibt und abbildet, sie dem Hans Vischer zuschreibt. — Auch an die weiblichen Gestalten der beiden Tintenfässer in Stanmore und Oxford ist hier zu erinnern.[2])

Und endlich treffen wir eine der Eurydice verwandte Frauenfigur am Sebaldusgrabe an, jene schon erwähnte weibliche Gestalt auf dem Sockelrelief, auf dem die Heilung des Blinden dargestellt ist.[3]) Wiederum eine jener rhythmisch bewegten Frauen, deren leicht untersetzter Körper klar und ausdrucksvoll proportioniert ist. Ich habe schon bei der Berliner Eurydice auf die nah verwandte Handbewegung hingewiesen. — Das Relief wird von Seeger[4]) und auch von dem sehr kritischen Weizsäcker[5]) Peter Vischer dem Jüngeren zugewiesen; gewiß mit Recht. Neben manchem anderen, was dafür spricht, z. B. dem ungemein klaren Reliefstil, der sich ähnlich bei den Plaketten (besonders der Pariser) wiederholt, sei auch auf die glückliche, scheinbar mühelos komponierende Hand verwiesen; von dieser Seite kennen wir den jungen Vischer auch aus seiner Allegorie auf die Reformation,

(1) Jahrbuch d. k. pr. K. XII (1891), 51.

2) Abbildungen bei Daun a. a. O. 60 u. 61. Sie tragen die bekannte Inschrift: „Vitam non mortem recogita"; Seeger und, in seinem Gefolge, Daun haben versucht, denselben Spruch einmal als Allegorie des irdischen, das andere Mal als des himmlischen Lebens zu deuten; zweifellos mit Unrecht: die klaren Attribute, der mehr oder minder aufwärts deutende Finger, die Verwendung des Spruches auf dem Grabstein des jungen Peter Vischer sagen deutlich, daß nur die vita aeterna gemeint sei. Wie die Plaketten hat Vischer auch die Tintenfässer in variierender Ausführung zweimal geschaffen.

(3) Abbildung bei Daun S. 34.

(4) A. a. O. 95.

5) Repertorium XXIII (1900), 305.

welche das Goethe-Museum in Weimar besitzt (1524).[1]) Nur Alexander Mayer unternimmt es, die Sockelreliefs dem älteren Peter Vischer zuzuschreiben; sein rückschrittlich gesinnter Text läßt allen Schwierigkeiten zum Trotz nur den Vater gelten.[2]) Ganz neuerdings gibt es aber auch noch einen genaueren Beweis für die Autorschaft des jüngeren Peter, das ist die Verwandtschaft des hl. Sebald auf dem eben genannten Sockelrelief (Daun 34) mit dem Somnus im Schwenterschen Codex, dessen Zeichnungen E. W. Braun eben in diesen Heften 1915, 2, Tafel 27, veröffentlicht hat. Es wird sich bei eindringendem Studium überhaupt immer mehr zeigen, daß der junge Peter die treibende Kraft der Hütte gewesen ist!

Zur Datierung der vorbesprochenen Plaketten, Tintenfässer und Sockelreliefs bieten sich feste Handhaben nur teilweise; eins der Tintenfässer ist 1525 datiert, das andere ihm gleichwertige wird zur nämlichen Zeit entstanden sein. Die Plaketten werden etwas früher liegen, denn die Vorstudie des Louvre ist 1519 datiert. Welche der beiden Plaketten zuerst entstanden sei, ist schwer zu entscheiden. Die freiere Lösung ist der Pariser eigen. Nicht nur ist der Zusammenhang der beiden Figuren fester, sondern es fehlt auch die unplastische Überschneidung, welche die Brust des Orpheus getroffen hat. Vielleicht ist die Pariser Plakette auch die frühere, denn sie steht in der Eurydice dem Entwurf von 1519 resp. der Dürerschen Eva noch wesentlich näher. — Von den Sockelreliefs endlich macht es Seeger wahrscheinlich, daß sie der Spätzeit des Sebaldusgrabes entstammen, d. h. etwa den Jahren 1512—19. Dazu stimmt es wieder, daß die Handzeichnung des jüngeren Peter im Schwenter-Codex nicht vor 1515 entstanden sein kann, denn erst mit diesem Jahre hat der Verfasser seine Widmung an die drei Vischersöhne unterzeichnet. Demnach gehören alle drei Werke oder Gruppen ungefähr der Zeit um 1520 an. (1528, im gleichen Jahre wie Dürer, ist Peter Vischer d. J. bereits gestorben.)

Endlich noch ein nachträgliches Wort über Vischers Gedächtnistafel für Henning Goden in der Schloßkirche zu Wittenberg von 1521. Sie gehört nicht zu den bedeutenderen Werken der Vischerschen Hütte und darum sei hier auch nur in aller Kürze darauf verwiesen, daß sie in einem bestimmten Zusammenhange mit Adam Kraffts Rebeckscher Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg von 1500 steht. Ein Zusammenhang, der wohl fester ist, als er durch die typologischen Selbstverständlichkeiten von vornherein gegeben ist. Es lohnt nicht, den Vergleich weiter auszuführen. Bemerkt sei nur noch, daß für Einzelheiten vielleicht auch das 1510 entstandene Blatt der Krönung Mariä aus dem Marienleben vorbildlich gewesen ist.[3])

(1) Abbildung bei Daun 59, größer im Jahrbuch d. k. pr. K. 29, 34 (Bode).

(2) Die Genreplastik an P. Vischers Sebaldusgrab, herausgeg. im Auftrage des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (1911), 17 f.

(3) Die Tafeln von Krafft und Vischer, abgebildet in der gemeinsamen Daunschen Künstler-Monographie S. 126 und 52. — Die knieende Stifterfigur Godens hat ihren Vorläufer in Anton Kreß auf seinem Grabmal in der Nürnberger St. Lorenz-Kirche, Abb. Daun S. 67.

# DER PSEUDOKLASSIZISMUS DES 18. JAHRHUNDERTS

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT

## I.

## BEGRIFF UND ABGRENZUNG

Die beiden wichtigsten Probleme in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts sind bisher weder genügend ausgeschieden noch auch nur in ihrem ganzen Umfang erkannt worden. Sie gehören zusammen wie die Eimer eines Ziehbrunnens: die idealistische Kunst, die in einem imaginären Klassizismus den Barock verklingen läßt, und das nationale Erwachen, das gleichzeitig in einem ununterbrochenen Aufstieg den aus holländischer Tradition geborenen Realismus zum Siege führt. Von ihnen kann uns hier nur das Problem des Pseudoklassizismus beschäftigen.

Wenn in der Kunstgeschichte von einem Klassizismus gesprochen wurde, so meinte man damit die Bewegung, die mit Mengs und Winkelmann anhob und zu der „Ideenkunst" der Nazarener führte.[1]) In diesem Begriff sind aber zwei völlig verschiedene Elemente miteinander verquickt: der Todeskampf des Barocks, der sich in der deutschen Kunst in klassizistischer Verkleidung vollzog und mit einigen seiner Vertreter, wie Füger, Tischbein und Schadow weit ins 19. Jahrhundert verlängerte; und der nationale Klassizismus eines Carstens, Koch, Schick, der Nazarener, der in Wahrheit den Anfang einer neuen Entwicklung bedeutete: nicht weil er klassizistisch, sondern weil er deutsch und bewußt formumwälzend war. Der Klassizismus der Mengs, Oeser, Füger, Tischbein usw. ist in Wahrheit die deutsche (nur sehr unvollkommene) Form der Rokoko-Malerei, die sich schämte, Rokoko zu sein und die Maske des Klassizismus vorband: daher er begrifflich richtiger der lügnerische, der Pseudo-Klassizismus genannt werden muß. Denn auf der inneren (nicht durchaus bewußten) Unwahrhaftigkeit, auf einem Vorwand war seine künstlerische Praxis aufgebaut. Die Theorie freilich, nach der er sich benannte, war unzweideutig und kategorisch: sie verlangte mit dürren Worten die Abkehr von der Formanschauung des Barocks — in dem unbestimmten Gefühl, daß die Konvention des Internationalismus sich überlebt habe; und wußte doch an seiner Stelle keine andere Forderung zu erheben, als eine alte Erbschaft eben dieses internationalen Stils: die unbedingte Hingabe an die Antike. Insofern die Klarheit und das Gefühl des Organischen in der griechischen Kunst nun wirklich den Gegenpol zu der Kanonisation der ewigen Bewegung im Barock darstellte, hatten diese Lehrmeister nicht so unrecht. Der Humor an der Sache war nur der, daß sie der deutschen Kunst zu ihrer Gesundung das Gift der Antike eingaben, welches als wesenszuwider ihren Tod herbeiführen mußte, und daß sie als Deutsche nicht das geringste Gefühl mehr für das Germanische in der eigentlichen Wildheit des Barocks besaßen.

Diese abstrakte Forderung, die Alten nachzuahmen und dadurch „groß, ja unnachahmlich zu werden", konnte der Pseudoklassizismus nur in äußerlichstem Sinne erfüllen, weil er stets Rokoko blieb. Die tiefere und darum wirksamere Auffassung

(1) Am trivialsten ausgesprochen wohl bei Muther, Malerei im 19. Jahrh. I, 102ff. Von andern seien nur einige der letzten erwähnt: Wörmann, Gesch. d. Kst. III, 1911, 528; Scheffler, Deutsche Maler (1911), S. 10ff.; Hamann, Deutsche Malerei (1914), S. 33ff., hat zwar einen richtigen Blick für das heimliche Rokoko im „Klassizismus", vermengt aber auch seine Erscheinung mit der Idee des nationalen Klassizismus um 1800. Landsberger, Wilh. Tischbein, S. 183ff., ist der Erste (und Einzige), der klar die beiden „Klassizismen" voneinander trennt.

des Satzes, nämlich den Alten in der Größe der Gesinnung nachzukommen und sie praktisch in ihrem Wesenskern zu verstehen, hat erst der Generation um 1800 zu einem Klassizismus verholfen. Dieser ist echt, weil er im Geiste der Antike schuf; und er ist, im Gegensatz zu dem international befangenen Pseudoklassizismus, deutsch und entwicklungsträchtig, weil hinter der entliehenen Form wieder der Wille zur deutschen Tiefe des Ausdrucks als das Wesentliche stand.

Gegenüber dieser grundlegenden neuen Auffassung wollen die Pseudoklassizisten gar nicht die echte Antike; sie können sie nicht wollen: das beweist aufs deutlichste ihre Auffassung und Schätzung der klassischen Werke selber, die nur ein Spiegel ihres zeitlichen Rokokogeschmackes ist. Es ist ihnen nicht ernst mit dem Klassizismus: sie spielen mit ihm, wie sie mit ihrer Vorliebe für Natur und Ländlichkeit kokettieren. Ihre „Nachahmung der Alten" war in Wahrheit eine Schauspielerei und eine Verkleidung. Wie wenig sie in die Tiefe der griechischen Probleme eingedrungen waren, wie oberflächlich und von eigenem Standpunkte aus sie selbst über ihr einziges Idol urteilten, zeigt niemand klarer als Goethe.[1])

Dieser wahre Zwittercharakter in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts findet sich entwicklungsgeschichtlich ganz in der Ordnung. Die gesellschaftlichen Verhältnisse, immer noch (bis zur Revolution) die Basis aller Kunstübung, spiegelten bereits einen inneren Zwiespalt wider, den Kampf des bürgerlichen Prinzips gegen den übermächtigen Despotismus, dessen Ausdruck die Barockkunst ist: in der Malerei das dekorative Fresko und das repräsentative Bildnis. Das bürgerliche Element konnte sich dem gegenüber nur in „untergeordneten" Fächern ausdrücken, in Landschaft und Tierstück. Diese übernehmen auch wirklich die zum Realismus weisende Führerrolle. Sie gelten aber nicht für voll, und ihre Vertreter sind zum großen Teil „Flachmaler" im Hauptamte, d. h. Handwerksmeister. Was ein rechter Künstler war, wollte höher hinaus, und ihm galt nur die Historie als standesgemäß.[2]) Der Konflikt entstand nun, als der deutsche Idealismus von allen Seiten auf die Bühne trat und von dieser Historie — die doch nur in den allegorischen, kirchlichen und antikischen Stoffgebieten und in der Formweise des Barocks sich entfalten konnte — verlangte, sie solle sich von dem verderbten Geschmack des Jahrhunderts abwenden und vollkommenere Wege wandeln. Es ist zum Verwundern, in welcher Ausdehnung die deutsche Kunst in ihren angeblich doch führenden Geistern den sicheren Instinkt eingebüßt hatte. In den Riesenfresken der Maulpertsch, Asam usw. lebt davon noch ein guter Rest, freilich zur leeren anmutigen Floskel verdünnt: das Bewegungs- und Ausdrucksgefühl des nordischen, recht eigentlich gotisch gesinnten Barocks. Es war international geworden, wie die

(1) Die heitere Ahnungslosigkeit Goethes in bezug auf die schweren Fragen des antiken Pessimismus offenbart er in der Kunstnovelle „Der Sammler und die Seinigen" (zuerst in den Propyläen erschienen), wo Alois Hirt und seine Auffassung, die Alten hätten das Charakteristische dargestellt, mit einem überlegenen Spott zugedeckt wird, der sich nicht einmal zu einem Eingehen auf einen derartigen Aberwitz herabläßt. Er bleibt dabei: „Das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut" (S. W. Bd. 30). Über Hirt, der seine Ketzereien zuerst 1789 äußerte und sie in Schillers Horen 1797 niederlegte, vgl. O. Harnack, Klass. Ästhetik d. Deutschen 177 ff. Ders., Dt. Kunstleben in Rom S. 50f., 58. Schr. d. Goethegesellsch. V, 162.

(2) Wilhelm Tischbein drückt in seinen Lebenserinnerungen Bd. I., S. 61f. mit aller wünschenswerten Deutlichkeit diese Höherschätzung der begehrten Historienkunst aus, was ihn in Konflikt mit seinem biederen Onkel und Lehrmeister bringt. Die Ironie der Geschichte will, daß dieser, Jakob Tischbein in Hamburg, einer jener braven Zunftmeister, aber ein ehrlicher Mitstreiter für den Realismus, verschollen ist, während es der Neffe zum vornehmen Herrn, Fürstendiener und Historienmaler gebracht hat und durch seine zeitweilige Kameradschaft mit Goethe sogar unsterblich geworden ist.

ganze deutsche Herrlichkeit. Aber in dem theoretisch so echt deutschen Idealismus der klassizistischen Forderung lag nicht einmal mehr dieser Rest vom Nationalen: er bedeutete die völlige Selbstentäußerung der deutschen Empfindung. Denn das Verlangen nach Formenreinheit — das ist der springende Punkt — widersprach deutschem Formgefühl so sehr, wie Wasser dem Feuer widerspricht: es war die Verneinung der innerlichen Ausdruckswerte und des mystischen Bewegungsdranges, die das Wesen des nordischen Stils ausmachen; es war die Ersetzung des eigenen, immer noch nicht ganz durch die Renaissance ertöteten Formideals durch das artfremde des Griechentums; es war der Schlußakt des jahrhundertelangen Selbstmordspiels der deutschen Kunst.

Theoretisch. Denn wie hier alles durch Theorie veranlaßt und geleitet wurde, so geriet auch das künstlerische Ergebnis im wesentlichen nur als Fiktion. Die grausame Strafe der Selbstentmannung dieser Kunst war, daß sie von beiden Seiten das Schwache und Negative übernehmen mußte. Da sie selbst das Kecke und Sprudelnde, die Phantastik, kurz das Lebenskräftige des Rokokos als unwürdig zurückwies, blieb ihr von ihm nur ein Bodensatz von fader und süßlicher Grazie, die unverstandene Geste der Dekoration und die Flauheit der Form und des Ausdrucks in Händen; und auf der andern Seite vermochte sie so wenig in den wahren Geist der Antike einzudringen (wie sich von selbst versteht), daß sie aus ihr immer nur ihr Anmutsideal herausdestillierte und sich dergestalt im Kreise drehte. Es ist bezeichnend, daß die Ekstasen Winckelmanns und Goethes sich nur an mäßigen römischen Kopien griechischer Werke oder späthellenischen Arbeiten entzündeten. Das Qualitätsgefühl war unter so vieler Theorie ganz abhanden gekommen.[1])

So ist auch hier strenger, als es sonst nötig wäre, auf den tiefen Widerspruch zwischen historischer Notwendigkeit und künstlerischem Resultat hinzuweisen. Jene ergibt sich aus dem Zwang der noch immer fortwirkenden Tradition des Barocks, welches die Pseudoklassizisten wider Willen gefangen hält, und der Tatsache, daß sie die Träger des Zeitempfindens sind. Die künstlerische Ausbeute aber wird sich, zumindest vom heutigen Standpunkt, als bejammernswürdig schwach herausstellen.

Es ist für den Pseudoklassizismus nicht nur charakteristisch, daß ein lebhaftes Erzeugen von Theorien seine Handlungen und Wandlungen begleitet, sondern diese Theorien stellen die getreueste Wertumschreibung des gleichzeitig Gemalten dar, und ihre Einstimmigkeit beweist schlagend die Richtigkeit jener These, daß man es hier gar nicht mit einem deutschen Klassizismus, sondern mit einer von Deutschen getragenen Unterart des internationalen Rokoko zu tun hat. Es finden sich wohl in Italien (Batoni, Pinelli, Canova) wie in Frankreich (Greuze, Vien, David) und in England (Flaxman, Gainsbourough und die Reden Reynolds) Parallelerscheinungen zu dem deutschen Pseudoklassizismus. Aber sie sind wesentlich nationaler gefärbt als die deutsche Abart, welche den zweifelhaften Ruhm des klarsten Ausdrucks und des unverfälschten Internationalismus ihr eigen nennt.

## DIE THEORIEN UND IHRE WIRKUNG

Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts geht uns hier nur insofern an, als sie den Begleittext zu dem Gemalten darstellt und von Künstlern selbst oder ihren Freunden

(1) J. A. Koch hat das früh schon erkannt und in seiner unverblümten Sprechweise formuliert: „Der moderne Geist hüllte sich in antike Form und zeigte sich dadurch noch lächerlicher als vorher. (Koch ist natürlich dem Rokoko ebenso gram.) Die Antike, Raffael und die Natur sind jetzt das Losungswort; aber die Natur ist die moderne Welt, welche mit der Antike und Raffael nichts will zu tun haben: da liegen die lächerlichsten Kontraste, so man sich denken mag." (D. F. Strauß, Kleine Schriften, S. 322f.)

stammt; es ist klar, daß eine Spekulation ins Blaue, wie sie Baumgartens Logik der Empfindung darstellt, keinen künstlerischen Zustand widerspiegelt. Doch ist im Auge zu behalten, daß, uralter neuplatonischer Terminologie folgend, Batteux[1]) das Ziel der Kunst in die Nachahmung der Natur setzte. Dieser schiefe Ausdruck ist wörtlich auf die Kunst des 18. Jahrhunderts anzuwenden; es war eine Kunst der Nachahmung, sei es der Antike, sei es Raffaels.

Für die Theorie des Pseudoklassizismus in seinem ersten Zustand kommen fast nur Oeser und Mengs in Betracht. Oeser erhält Bedeutung durch den Einfluß, den er auf Winckelmann gewonnen hat; schon ein unbefangener Beurteiler wie Seume[2]) bemerkt, daß alle wesentlichen Ideen in den 1755 zu Dresden erschienenen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst von Oeser stammen. In der Tat sind Winckelmanns ästhetische Prinzipien das Schwächste und Verworrenste in seinen Werken; was nicht hinderte, daß sie einen ebenso großen Einfluß auf die zeitgenössische Kunst gewannen als die von Mengs. Auch ist nicht das das Wichtige an ihnen, daß sie die kritiklose Nachahmung der Antike empfahlen[3]), sondern die Auswahl der Muster ist es, die Winckelmanns und Oesers Verhältnis zur Kunst kennzeichnet und damit das ihrer ganzen Zeitgenossen. Man wird als ein durchgehendes Kennzeichen der Pseudoklassizisten finden, daß sie lauter Werke von glattem, überreifem Spätstil griechischer Kunst bewundern und nachahmen: Apoll von Belvedere, Antinous, Herakles Farnese, Laokoon: in allen sah man das Ideal des „Gefälligen" oder man legte es in sie hinein. Die echte große Antike empfand man als beängstigend.

Aber die Nachahmung der Griechen ist nur eine Forderung der Theorie Oesers, und man darf sich nicht wundern, wenn seine eigenen Arbeiten ihnen vollkommen widersprechen. Oeser, der 1717 geboren und in Wien unter Meytens und Gran im Sinne des italienisch gefärbten Eklektizismus erzogen war, konnte unmöglich etwas anderes hervorbringen als einen verblasenen und schwächlichen Nachklang jenes Wiener Barocks[4]). Sein Talent vermochte seiner Einsicht nicht zu folgen: das ist typisch und wiederholt sich z. B. bei Wilhelm Tischbein; und der Unterschied

(1) A. G. Baumgarten ließ 1751—58 seine Aesthetica acroamatica erscheinen, die im Anschluß an Leibniz und Wolf dessen logisches System auf die Kunst des Wortes übertrug und keine Beziehung zur bildenden Kunst hat. Von Ch. Batteux erschienen Les beaux arts reduits à un même principe 1746; Gottsched und J. E. Schlegel übersetzten es ins Deutsche.

(2) Seume im Neuen Teutschen Merkur 1799, II. Bd., S. 155. Ebenso Justi, Winckelmann u. seine Zeitgenossen, II. Aufl. (1898), I, 315f., 321ff.

(3) Die Berichtigung der Natur durch Nachahmung der Antike empfiehlt schon im 16. Jahrhundert Lud. Dolce („Dialog über die Malerei"). Winckelmanns These steht übrigens auch fast in seiner Prägung schon bei La Bruyère, Les caractères de Theophraste (1688). Ähnliche Ideen bei Poussin, Lairesse usw.

(4) Oesers Bedeutung besteht fast ausschließlich in seiner Lehre und Wirkung, welche allerdings ziemlich ausgebreitet war. Sein Ideal der Einfalt und Größe in der Antike, das Winckelmann von ihm überkam, prägte sich ihm schon früh in Wien ein, wo ein theoretischer Klassizismus durch Fischer von Erlachs Einfluß auf Gran, R. Donner und von diesen auf ihren Schüler Oeser übertragen wurde. Da Fischer seine Anschauungen Ende des 17. Jahrhunderts in Rom unter dem Eindruck von Marattas Lehren und Tätigkeit gebildet hatte, so hängt der Pseudoklassizismus mittelbar an der strengeren Richtung des römisch-internationalen Barocks um 1700. Oeser kommt dann, ganz erfüllt von diesen neuen Offenbarungen, 1737 (also zwanzigjährig) nach Dresden, wo 1754/5 Winckelmann in seinem Haushalt lebt und die nachhaltigsten Eindrücke von ihm empfängt; zugleich wird der jugendliche Mengs, der 1749—51 in Dresden weilte, seinem Einfluß kaum entgangen sein. Oeser geht 1759 nach Leipzig, und dort ist 1765—68 Goethe, 1770—72 Füger sein Schüler. Wien, Dresden, Leipzig

zwischen Oesers leichten und eleganten Kompositionen und dem wirklichen Rokoko (wie etwa bei Dietrich oder Norbert Grund) besteht nur darin, daß das dekorative Beiwerk fortfällt, der Aufbau vereinfacht und der Nachdruck auf die Figuren gelegt wird. Daß ihm auch der Sinn für eine Verdeutlichung der Handlung völlig entschwindet, rückt ihn den typischen Pseudoklassizisten nur näher: ein Merkmal, welches eine Verschärfung von Flüchtigkeiten des echten Rokokos bedeutet und mit einer erstaunlichen Hartnäckigkeit auftritt.

Näher kommt Winckelmann dem Brennpunkt der Frage in seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1763), weil er da einen Hauptsatz von Mengs übernommen hat, der den eklektischen Herzenswunsch der Zeit enthüllt.[1]) Mengs selbst hat ihn jedoch in einer 1762 erschienenen Schrift „Über Schönheit und Geschmack in der Malerei" ausführlich erläutert. Danach ist die Schönheit, als Versinnlichung der Idee der Vollkommenheit (ein neuplatonischer Gedanke), niemals rein in der Natur vorhanden; und Aufgabe der Kunst ist es, die verstreuten schönen Teile zu sammeln und gewissermaßen zu addieren. Darin stehe denn die Kunst hoch über der unvollkommenen Natur. Da aber schon einmal solche Auslese vom besten Geschmack gehalten worden sei: nämlich von den Alten, ferner von Raffael, Tizian und Correggio, so brauche man die Natur gar nicht mehr zu Rate zu ziehen, sondern diese Extrakte nur noch zu extrahieren und zusammenzurechnen: da müsse sich von selber als Summe die allerhöchste Schönheit ergeben.

Ein derartig mechanisches Verfahren traute Mengs in der Tat auch Raffael und den andern Großen zu, und er selber verfuhr dementsprechend. Das Rezept war ja nicht neu, die Lehre der Carracci baute darauf, und in der Tat werden wir Mengs als den letzten bewußten Ausläufer dieses Eklektizismus ansehen müssen; nicht aber etwa als Begründer des Klassizismus. Der Unterschied gegenüber den Carracci ist nur, daß diese nebenher eminente Schöpfernaturen waren und den Barockstil schufen, Mengs aber mit pedantischer Unfähigkeit genau nach eigenen Rezepten verfuhr und seine Kompositionen mit der ganzen Geistlosigkeit des Additionsprinzips ausstattete. Daß er in seiner Frühzeit mehr als Eklektizist im Sinne des Barocks, in Rom und Madrid (besonders seit seinem „Parnaß" 1761) mehr als Pseudoklassizist mit gemalten Statuen auftritt, liegt in seiner Entwicklung begründet. Die Antike als Schlußstein seines Systems brachte ihm erst Winckelmann (1755) dar als Morgengabe ihres Bundes, der beiden das letzte Ziel ihrer Erkenntnis ausreifen ließ: für Winckelmann die Vollendung seiner künstlerischen Anschauung und die Anregung zu seiner Kunstgeschichte, für Mengs die epochemachende Kristallisierung des Pseudoklassizismus.

Jedoch ist diese Kunstform so sicher in der Zeitströmung gegründet, daß man nicht behaupten kann, Mengs und Winckelmann hätten sie erst aus dem Nichts geschaffen. Ihr Zusammentreffen gab nur, bei starker gegenseitiger Spannung und auf dem weithin sichtbaren Schauplatz von Rom, eine besonders bemerkbare Entladung des still gesammelten Elements. Im übrigen war dem ganz unpersönlich und

und Rom bleiben bis in die Zeit der Romantiker die richtunggebenden Kunststätten. — Über Oeser vgl. außer dem Nekrolog von Seume und Justi: J. Zeitler in der Kunstwelt III, S. 572ff.; Woltmann-Wörmann III 2, S. 1032; A. Dürr, A. Fr. Oeser (1879); Geyser, Geschichte d. Malerei in Leipzig (1813); Monatsh. f. Kstw. VI, 59; eine Abbildung bei Biermann, Barock und Rokoko II, Nr. 861 (dieses monumentale Tafelwerk der Darmstädter Jahrhundertausstellung soll künftig nur „Biermann" zitiert werden). Hauptwerke in Leipziger Kirchen und Museen.

(1) Zu vgl. Justi, Winckelmann III, 163.

eklektisch gefärbten „Klassizismus" von Mengs, bei dem Theorie und Wirksamkeit sich in so glänzender Vollkommenheit deckten, die rokokoartige Malweise und die klassizistisch strenge Theorie von Oeser längst vorangegangen und hatten auf ihre Weise weite Kreise gezogen. Die frühere Stufe, die man Rokoko-Klassizismus nennen möchte, konnte sich unmittelbar an Oesers Darstellungsweise lehnen, und wirklich ist ihr Hauptvertreter späterer Zeit Oesers Schüler in Leipzig gewesen: Füger, der bis 1818 Wien zum schrankenlosen Schauplatz dieses Zopfstils machte. Sonst gehören ihr im wesentlichen die Älteren an, deren fruchtbarste Jahre zwischen 1760 und 1785 fallen: Angelica Kauffmann, Geßner, Mannlich, Füeßli, Trippel, Rehberg, Bergler, Fr. Weitsch; nur Scheffauers, Danneckers und G. Schadows Tätigkeit beginnt am Ende dieses Abschnittes.

An Oesers Lehre von der Einfalt und Stille als dem höchsten Gut der Kunst und der Verehrung der Antiken als Vorbild knüpfte in viel späteren Jahren Goethe an, als er sich in Rom zum einseitigen Klassizisten entwickelte. Die zweite, strengere Stufe des Pseudoklassizismus wird auf der einen Seite durch ein Hervortreten der bloßen Theoretiker gekennzeichnet: Goethe ist seit 1786 der unerbittliche Wegweiser zum wahren Heil, zur Rückkehr ins Land der Griechen; ihm sekundiert sein „aide de plume" J. H. Meyer (der einzige halb ausübende Künstler) und seit 1786 Karl Ph. Moritz; am schroffsten sprechen die Forderung, nur den Griechen nachzuahmen, Georg Forster 1789 und K. L. Fernow 1803 aus: ausgemachte Vertreter eines schon überholten Systematikertums.[1])

Es ist keine neue Offenbarung mehr, sondern nur eine Verschärfung, wenn in dieser Umwelt Goethe lehrt: „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch." Und das Resultat? Es genügt beinahe, an die Männer und Werke zu erinnern, welche Goethes Beifall fanden, um zu ermessen, daß es schlechterdings einen Abstieg zum rettungslosen Akademismus bedeutet. Mit Goethes Eintreffen in Rom fällt ungefähr die Stilwandlung Wilh. Tischbeins zu jenem frostigen Purismus zusammen, der in der Verwendung eines schönen Modells schon einen Abstieg von der reinen Schönheit sieht; die Namen Langer, Heinr. Meyer, Hetsch gewinnen keinen guten Klang, wenn wir ihre Werke ansehen, und nur in der Entwicklung

(1) Über die zahllosen hierher gehörigen Schriften von Goethe, von der Italienischen Reise bis zu den (das wichtigste enthaltenden) Propyläen und Kunst und Altertum, unterrichten am besten Schuchardt, Goethes Aufsätze über bild. Kst., 2 Bde., und O. Harnack, Die klass. Ästhetik d. Deutschen, 1891, S. 159ff. (beide recht unkritisch). — K. Ph. Moritz schrieb 1788 „Über die bildende Nachahmung des Schönen", vor allem „Reisen eines Deutschen in Italien" (1786/8), in denen er die Griechen als Ideale des Menschlichen aufstellt. J. H. Meyers schriftstellerische Tätigkeit beginnt eigentlich erst mit dem ersten Band der Propyläen (1798): „Über die Gegenstände der bild. Kst". Seine und Goethes Ansichten sind eins und untrennbar, oft auch schriftstellerisch. Georg Forster ist schroff, aber von geringerer Bedeutung. „Die Kunst und das Zeitalter" 1789; auch in den „Ansichten vom Niederrhein". Über K. L. Fernow unterrichtet gut die Biographie von L. Gerhardt 1908. Seine wesentlichsten Aufsätze sind in drei Bänden als „Römische Studien" gesammelt. Er prägt das Wort (R. St. I, 35): „Es gibt nur einen reinen musterhaften Stil, so wie es nur einen guten und richtigen Geschmack gibt. Weicht der Künstler von dem reinen Stil ab, so weicht er zugleich auch von der Bahn des guten Geschmacks." Übrigens entwickelt Fernow trotz dieser Schärfe im einzelnen ein sehr treffendes und klares Urteil (z. B. über Canova, Reinhart, Mengs) und berührt sich in beiden mit Lessing. Er war der Freund und Verherrlicher von Carstens, dessen Leben er beschrieb (1805) und brachte dessen Nachlaß 1804 nach Weimar. Mit Goethe und Schiller befreundet und ein Teilnehmer ihrer Anschauungen, starb er 1808, kurz vor Vollendung seiner Winckelmann-Ausgabe. Rumohrs Ausfälle gegen ihn gereichen diesem geistvollen Forscher nicht zur Ehre.

von Nahl wie von Ohmacht sind Anzeichen vorhanden, daß es dem strengeren Pseudoklassizismus nicht ganz an künstlerischen Möglichkeiten gefehlt hat.

Worauf nun die Eigentümlichkeit dieser zweiten Entwicklung, ihre Abgrenzung gegen die erste und gegenüber dem echten Klassizismus beruht, wird später zur Sprache kommen. Hier genüge die Feststellung, daß in ganz analoger Weise wie bei Mengs die Theorie und die Werke zusammengehen, selbst zeitlich, und daß sich in Goethes Persönlichkeit und Tätigkeit die Erscheinung verdichtet.

## DER FRÜHE PSEUDOKLASSIZISMUS

Anton Raffael Mengs, der Hofmaler des Königs von Spanien, steht beiden Richtungen des Pseudoklassizismus als eine Persönlichkeit für sich gegenüber.[1]) Eine höchst romanhafte Jugend und ein unerhört frühzeitiger Welterfolg zeichnen ihn aus; nur eines nicht: Genie. Schon vor Carstens war das böse Wort geprägt, daß er zur Kunst geprügelt worden sei. Der tiefere Sinn dieser väterlichen Behandlung war der, daß der Knabe schon vor seiner Geburt bestimmt war, Raffael und Correggio als Künstler zu vereinen.[2]) Der Eklektizismus war ihm beinahe buchstäblich in die Wiege gelegt worden; und erstaunlich ist nicht, daß er mit seinem mäßigen und beständig durch maßlosen Fleiß aufgepeitschten Talent so große Kompositionen, mühsam genug, zusammenaddiert hat — denn das ist eine Handhabung, die sich wirklich erprügeln läßt —, sondern daß er mit 17 Jahren so lebendige und im Geist der Zeit bedeutende Bildnisse gemalt hat. Es gibt nicht viele Porträts in dem höfischen Rokoko Deutschlands, die sich an Wahrheit und gediegener Pracht mit den seinen messen können. Nimmt man Ziesenis, Oelenhainz und Graff aus, so stehen seine Bildnisse aus den Jahren 1745—50 an der Spitze des realistischen wie des Repräsentationsbildes. Und das als eine spontane Talentäußerung: 1728 geboren, wird er nach gründlicher Vorbereitung schon 1741 von seinem Vater auf vier Jahre nach Rom geschleppt und muß vom Morgen bis zum Abend unter Klausur Raffael und Antike kopieren. (Dies wiederholt sich 1746—49 mit einer fanatischen Ausschließlichkeit.) Erst nach seiner Rückkehr fängt er 1745 die Pastellmalerei an. Bei der sonstigen Eingeschränktheit seiner Begabung bleibt die Erklärung offen, daß die allgemeine Tugend des 18. Jahrhunderts eben das Bildnis ist, und daß der den Deutschen innewohnende Geist des Realismus auch durch eine so gewaltsame Verkrüppelungskur wie die am jungen Mengs verübte nicht zu unterdrücken ist.[3])

(1) Die Literatur über Mengs ist unübersehbar. Das wichtigste: Reber, in Dohmes Kunst und Künstler (Nr. 38); Riegel, Gesch. d. Wiederauflebens d. dtsch. Kunst (1876), S. 41ff.; K. Wörmann, J. und A. R. Mengs (Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. V, 7ff.); Justi, Winckelmann II, 26ff., 60f. u. s. f.; Goethe-Meyer, Winckelmann, 274ff., 352f., 375; Noack, Dt. Leben in Rom (1907), S. 67ff. Im 18. Jahrhundert erschienen umfangreiche Biographien in fast allen Kultursprachen! — Seine Lebensdaten sind seit seiner dritten Ankunft in Rom (1752): 1760 Decke in S. Eusebio in Rom; 1761 (Parnaß und) als Hofmaler nach Madrid; 1769—72 Aufenthalt in Italien, das er 1777 (von Madrid aus) wieder betritt, um 1779 in Rom zu sterben. — Abbildungen bei Biermann, Barock und Rokoko I, 419, 477; II, 797, 798, 997, 998.

(2) Das Geheimnis seiner Geburt in Aussig (am 12. März 1728), während sein Vater Ismael doch Hofminiaturist in Dresden war, hat Wörmann a. a. O. S. 13f. gelüftet: Die Kinder waren alle vier von Ismaels Haushälterin Ch. Bormann unehelich geboren, Anton Raffael als letzter in Aussig; aus gesellschaftlichen Rücksichten. Um seine Absicht mit dem Neugeborenen verwirklichen zu können, heiratete der Vater nachträglich die Haushälterin.

(3) Die Höhe seiner Porträtkunst erreicht Mengs sicherlich erst in Madrid (Beispiele in Prado); sein

Kaum aber ist er, nun als sächsischer Hofmaler, abermals in Rom (1746—49), so wächst er bewußt in die ihm von seinem Vater aufgezwungene Rolle hinein; er beginnt seine Heilandsmission der „verderbten" Kunst gegenüber praktisch zu betätigen und verwandelt sich in den Eklektizisten, als den wir ihn kennen. Das Madonnenbild von seiner jungen Gattin, mit dem er 1749 gewissermaßen sein Meisterstück in Rom ablegt, stellt eine Mischung von Raffael, Correggio und Modellstudium dar, und diese flaue Mixtur befestigt sich immer entschiedener: umfangreich und zu typischem Internationalismus ausgereift bei seinen ersten größeren Aufträgen, den drei Altargemälden für die Dresdner Hofkirche 1750[1]); klassizistisch angehaucht, zur Addition von Statuen und Raffael-Tizianesken Gestalten erstarrt, in dem Hauptwerk des eklektischen „Klassizismus", dem „Parnaß" in Villa Albani.

Bemerkenswert genug ist es, daß dieser Parnaß, obwohl er von der Froschperspektive zu der des Staffeleibildes zurückkehrt, technisch, als Deckenbild al fresco und mit verständigem Kolorit gemalt, noch zu der Epoche des Spätbarocks zu zählen ist. Er bildet demzufolge recht eigentlich den Angelpunkt in der ganzen Kunst des 18. Jahrhunderts (1761) und verdient seinen historischen Ruhm. Künstlerisch ist er ein unerträgliches Produkt mechanischer und verstandesmäßiger Arbeitsweise, ein lebendes Bild von unaussprechlicher Banalität und ein monumentaler Beweis für den Satz von der Nichtigkeit des Pseudoklassizismus. Es ist alles da, was erlernbar und unwesentlich in der Kunst ist; von dem eigentlich Künstlerischen, der Versinnlichung eines Erlebnisses mit Schöpferkraft spürt man nicht einen Hauch.

Also begann und vollendete sich Anton Raffaels Untergang als Künstler. Er hat noch unendlich viel Fresken in Spanien und in Rom geschaffen; keine in anderm Geiste und mit anderm Erfolge. Woher aber der unüberbrückbare Unterschied zwischen seinen Porträts und den Kompositionen? In den Bildnissen ist er ein deutscher Künstler, naiv, anschauend, das Angeschaute neu erschaffend. In seinen Kompositionen ist er der Erfüller seiner Theorie, in wörtlichstem Sinne ein Nachahmer und Zusammensteller. Er hatte nicht einmal mehr das Ausmaß von Maratta, ja kaum das Schönheitsgefühl von Batoni sich durch Kopieren großer Werke angeeignet: seine Phantasie ist lahm und durch eine Theorie ersetzt, die behauptete, durch Addieren von Schönheiten, die vor Zeiten einmal geschaffen waren, die Natur und alle frühere Kunst zu übertreffen.

Das ist das Schicksal des Deutschen, der dem Phantom der romanischen Schönheit nachjagt. Es hat sich kaum jemals so offenbar und so kontrastreich erfüllt als bei A. R. Mengs. Das liegt an der Energie und Folgerichtigkeit seines Dogmenpfades; er ist das große Beispiel, das regel- und waidgerechte Opfer des auf die Spitze getriebenen Irrtums. Die andern erscheinen klein neben ihm, nicht weil sie geringere Talente sind (das ist zum mindesten bei Füeßli, Füger und Schadow nicht der Fall), sondern weil ihnen das Grandiose der Einseitigkeit fehlt; weil sie den Kompromiß mit dem Zeitgeschmack schließen.

Einfluß auf Goya ist kaum von der Hand zu weisen. Das Nebeneinander von Höchstleistungen in Bildnis und systematischem Versagen in der Phantasiekunst findet sich ähnlich bei Gottfried Schadow (s. S. 39 ff.).

(1) Die kleineren Tafeln für die Seitenaltäre der Hofkirche (Empfängnis Mariä und Hl. Joseph) malte er noch in Dresden 1750 fertig, das Hauptblatt der Himmelfahrt Christi erklärte er nur in Rom malen zu können. Dies gab den Anlaß, ihn dorthin zu beurlauben. Er hatte es in seinem Atelier stehen, malte unschlüssig auch noch in Madrid dran herum und schickte es endlich von dort nach fast 20jähriger Arbeit nach Dresden. Aber obwohl er 6000 Tlr. dafür bekommen hatte, fand es keinen Beifall, was auch nicht verwunderlich ist.

Dieser Kompromiß der idealen Forderung: strenge Synthese in antiker Form, mit der Praxis des beweglichen und rührseligen Rokoko, kennzeichnet nun die erste Ausprägung des Pseudoklassizismus. Nehmen wir das bekannteste Beispiel: Angelica Kauffmann[1]). Hier ist der Eklektizismus wie in einer Zuckerlösung verdünnt. Die Zuckerlösung ist die Empfindsamkeit, die feminine Sinnlichkeit einer Zeit, die überall nur Anmut und Grazie sehen wollte: unverfälschtes Rokoko. Zieht man alles ab, was gotische Formenkrausheit am deutschen Rokoko (Ornament, Plastik, Dekoration) ist und also dem klassizistischen Schema allzu deutlich widerstrebt: so bleibt die Rührseligkeit der Naturempfindung mit ihrer geschminkten Träne und ihrem spiegelerprobten Lächeln, und das weibliche Ideal der Anmut übrig. Also gerade das, was undeutsch und künstlerisch unfruchtbar an der Rokokokultur ist. Und das ist das Entscheidende, nicht die harmlose Drapierung mit Toga oder Peplon und die zahme Säulenkulisse: der Pseudoklassizismus ist seinem innersten Kern nach verlogen und heimatlos; international nur in dem Sinne, daß die meisten seiner Jünger es sich in mehreren Vaterländern der Reihe nach wohl sein lassen.[2])

Konnte man schon bei Oeser die Fortlassung des eigentlich nordischen und fruchtbaren Stilelements des Rokokos als Kennzeichen seiner Epigonenkunst feststellen, so fehlt dieses negative Element bei keinem von seinen Jüngern[3]). So gut man nun aber durch die steifen Linien des sog. Louis XVI. die spielende Grazie und die

(1) In Chur 1741 geboren, erhielt sie von ihrem Vater den ersten nach der Antike orientierten Unterricht; malte mit neun Jahren Pastellbildnisse, studierte 1762—66 in Italien mit eklektischer Üblichkeit und lebte 1766—81 in London, wo ihre süßliche Schönfärberei einen begeisterten Widerhall fand. Ihr Bestes empfing sie unstreitig in enger Anlehnung an Reynolds („Sibylle" in Dresden). Statt seiner Bewerbung aber Gehör zu geben, fiel sie auf einen schlimmen Heiratsschwindler, einen Kammerdiener herein, von dem sie sich mit 300 Pfund loskaufen mußte. Dieser Zug von einfältigem Optimismus gehört zum Werdegang des „frommen Opferlamms ihrer Kunst", wie Herder sie benamste. Ihr Vater verheiratete sie dann rasch mit dem italienischen Maler Zucchi; und es ist zweifelhaft, ob sie mehr unter dem Andenken ihrer Dummheit oder unter Zucchis Goldgier gelitten hat. Wenigstens konnte sie diese in Rom, wo sie von 1782 bis zu ihrem Tode 1807 lebten und ein großes Haus ausmachten, ziemlich befriedigen, da es ihr an lukrativen Aufträgen nicht fehlte. Der Zutreiber Reiffenstein, eine der unsympathischeren Gestalten des damaligen Rom, bildete mit ihnen und Hackert einen festen Ring zum Abfangen der Fremden. Vgl. besonders: J. E. Wessely in Dohme, Kunst u. Künstler (1878), Nr. 39; Goethe-Meyer, Winckelmann u. s. Jahrh. 304f. (auffallend objektiv); Harnack, Dt. Kunstleben in Rom (1896), S. 41ff.; Abb. Biermann I, 427; II, 850—56.

(2) Mengs fand in Rom und Spanien während der größeren Hälfte des Lebens sein Vaterland („ubi bene"); Angelica, die überhaupt kaum in Deutschland war, in London und Italien; Füeßli war seit seinem 20. Jahr dauernd in England, mit Ausnahme der römischen Jahre; Rehberg lebte, auf Kosten der Berliner Akademie, in Rom, ging aber auch 1813—18 nach England, als ihm der Ton in Berlin nicht paßte, und fand schließlich ein dürftiges Unterkommen in München; Ramberg, den man halb hierher rechnen kann, wurde in England gehätschelt; Wilh. Tischbein ließ sich in Neapel zum Akademiedirektor machen und kehrte, nur durch die politischen Umwälzungen genötigt, 1799 nach Deutschland zurück, wo er zunächst ganz entwurzelt umhertrieb. Ausnahmslos aber brachten sie alle einige Jahre in Rom zu, das seit Mengs als die Hochschule des deutschen Idealismus galt. Dieses Erbe hinterließen sie den Klassizisten und Nazarenern; und zwischen 1800 und 1820 wurde allerdings die Entwicklung der deutschen Kunst fast ganz in Rom bestimmt. Aufschlußreiche Materialsammlung bei Noack, Deutsches Leben in Rom, 1907.

(3) Winckelmann ging von Anfang an sehr scharf gegen das Rocaille vor, vgl. Justi I, 241f. Auch dies mag er wohl von dem vorgeschrittenen Oeser überkommen haben (s. Die Kunstwelt III, S. 574). Sal. Geßner begann freilich seine Vignetten „im Geschmack Nilsons", vertauschte diesen aber seit 1762 unter Winckelmannschem Einfluß mit gräzisierendem Ornament.

lichten Verhältnisse des Rokokos als eigentlich bildendes Gesetz noch klar hindurchfühlt, so wenig vermag auch das ängstlichste Bemühen der Pseudoklassizisten, nur ja nicht „den schlechten Geschmack" mehr merken zu lassen, über die Tatsache hinwegzutäuschen, daß sie diesen schlechten Geschmack durch ihr klassizistisches Theaterspielen keineswegs verbessern. Sie fehlen alle gegen den ersten Grundsatz der Aufrichtigkeit. Sie spielen Versteck mit ihrer Zeit und möchten sie gerne bereden, daß sie der Antike gleich sehe. Ihre Verkleidung ist aber so durchsichtig, daß man den schlecht entpuderten und mangelhaft abgeschminkten Salonmenschen des 18. Jahrhunderts recht deutlich unter dem antiken Kostüm spürt und von seinem Geschmack nicht eben erbaut sein kann. Glänzt Angelica, die „Dichterin mit dem Pinsel", durch die Sentimentalität einer dilettierenden Liebhaberin, so nimmt es Füger, einer der talentvollsten der ganzen Richtung, mit dem Theatralischen so ernst, als es ihm seine leichtfertige Natur erlaubt.[1]) Seine Historienbilder prägen den Typus am reinsten aus. Sie sind, bei allem genialen Schwung und der Flüssigkeit ihrer Bewegung in den besten, doch nur Offenbarungen einer seelenlosen Routine. Dieser letzte Ausläufer des Barocks verdünnt das große Pathos zu einer hohlen, für sich dastehenden Theatergebärde. Als er seine meisten Werke malte, war auch das Rokoko überholt, war die Zeit des Realismus und der Romantik erfüllt. Bedenkt man dies, so erscheint die Lüge seiner gespreizten und eleganten Bilder unerträglich.

Den Eindruck der Verlogenheit vollenden schließlich seine Bildnisse. Diese sehr zu unrecht gerühmten Arbeiten (die man mit seinen Miniaturen nicht verwechseln darf, in denen er wirklich Einwandfreies leistete) erheben die theatralische Pose und das Kokettieren mit Gefühlen zu einem System, das aus jeder Persönlichkeit eine andere Nuance von seelischer Selbstprostitution herauszieht. Der Pseudoklassizismus hat nichts Stärkeres an Unwahrhaftigkeit zustande gebracht als diese sich intim gebenden Selbstgefälligkeiten[2]).

Eine viel sympathischere Form von Verkleidung findet Salomon Geßner[3]) in seinen radierten und gemalten Idyllen, vor allem in den großfigurigen Radierungen

(1) Über Füger unterrichten die Monographien von Alfred Stix und von Laban (1906). 1751 in Heilbronn geboren, ist er schon mit 11 Jahren Miniaturmaler; 1772—74 Schüler Oesers; 1774 nach Wien und 1775—83 ein Aufenthalt in Italien, der ihm den üblichen pseudoklassizistischen Schliff gibt; seit 1783 in Wien, wo er 1795 Direktor der Akademie wird und 1818 stirbt. Seine Beurteilung bei Lebzeiten und in der Gegenwart ist sehr verschieden, entsprechend seinem schillernden Wesen; das Unwahrhaftige in seinem Kern ist aber niemals betont worden. Abbildung bei Biermann I, 430; II, 667—72.

(2) Einige Beispiele: Selbstbildnis (in Kiel, Biermann I, Nr. 430): die Miene der süffisanten Überhebung eines theatralischen Poseurs. Sein Vater (Wien, B. Nr. 667): Schaustellung einer gottergebenen Frömmigkeit. Sein Söhnchen (Wien, B. Nr. 671): sinnloses unkindliches Pathos. Herzogin von Braunschweig (Brschw., B. Nr. 669): Auftreten vor dem Publikum als „Flora"; das Blumenstreuen ist ihr eingelernt, aber ihre Aufmerksamkeit ist bei dem Beifall des Publikums. U. s. f.

(3) In Zürich 1730 geboren, gehört Geßner zu den Schweizern, die ihr Bestes sich selbst zu verdanken haben. Zum Kaufmann bestimmt, bildet er sich auf eigne Faust zum Zeichner und Dichter. Er blieb, ein halber Dilettant, meist bei der bequemen Radierung, illustrierte (und verlegte) seine eigenen Dichtungen und hat, ähnlich Chodowiecki, nur nebenbei gemalt, ist aber auch als Maler ernsthaft zu nehmen. Er starb in Zürich 1788. Bemerkenswert ist, daß seine Bildschöpfungen keinen eigentlich literarischen Beigeschmack haben; er trennt viel sorgfältiger als die eigentlichen Pseudoklassizisten Anschaulichkeit und dichterische Vorstellung und findet sich hierin allerdings mit den meisten Malern zusammen, welche gedichtet haben, wie Carstens, Friedrich Müller, C. D. Friedrich, Reinhart und Salvator Rosa. — Monographie von H. Wölfflin (1889); VIII. Neujahrsstück der Züricher Künstler-

von 1770/1. Geßner bleibt immer der Idylliker des Rokokos, der einzige in Deutschland von Rang neben Norbert Grund. Seine Empfindung hat am meisten Parallelen mit den Schäferspielen von Boucher: er denkt nicht daran, sich uns als einen antiken Poseur vorzustellen, er bleibt naiv und immer auf dem Standpunkte der Naturschwärmerei des 18. Jahrhunderts. Seine Hirten und Halbgötter sind reine Phantasiegebilde und Bestandteile der Landschaft, wie es später die seines größern Landsmannes Böcklin waren: und darum gerade wirken sie echt und lebensvoll, wie nie ein Geschöpf von Füger oder Oeser. Man wird darum Geßner nur als Gegenspieler, nicht als Teilhaber des Pseudoklassizismus bezeichnen können.

Zur Begriffsbestimmung unserer Kunstart gehört ihrer ganzen Natur nach viel mehr Negatives als Merkmale der Schaffensfähigkeit. Sie setzt sich aus lauter Rücksichtnahmen zusammen und wirkt daher im ganzen schwächlich und im einzelnen schief; um so schwächlicher und schiefer, als die einzige Art positiver Betätigung ihrer griechenfreundlichen Theorien, außer in der Annahme der als „malerisch" empfundenen (in Wahrheit zeichnerisch-plastischen) Gewänder in der Wahl antiker Stoffe besteht.[1]) Die Zusammengehörigkeit der Gewandungen zu den antiken Helden ist künstlerisch durchaus nicht unabweislich; ja man möchte in ihrer peinlichen Beobachtung durch die Pseudoklassizisten ein Merkmal ihrer Unnaivität sehen. Der Nachdruck mußte, in Ermanglung wahrhaft antiker Gesinnung, naturgemäß auf das antike Gewand gelegt werden;[2]) und man findet so viel Geschmack daran, daß man es schließlich auf die Gegenwart überträgt und Porträts antikisch verkleidet. Diese Mode ist so zwingend, daß sogar ein sonst dieser Richtung ganz fernstehender Maler wie der Züricher Freudweiler seine biederen Schweizerfräuleins in aufsehenerregende Falten hüllt.[3]) Mit der Empiretracht hat diese Verkleidungssucht nichts zu tun; sie mag ihr aber stark vorgearbeitet haben.

gesellschaft 1812; Abb. bei Biermann II, 1086, 1088. Vor allem seine Radierungen. Es verdient wohl kaum hervorgehoben zu werden, daß es für die Beurteilung von Künstlern und Kunstepochen gleichgültig ist, ob es sich um Ölgemälde oder Skizzen, um Skulpturen oder Graphik handelt. Der Unterschied ist im wesentlichen ein technisch-materieller, der auf die Untersuchung der psychischen Elemente in der Kunst keinen Einfluß ausübt.

(1) Antike Szenen wurden freilich schon seit dem 15. Jahrhundert in Italien gemalt. Aber ihre ausschließliche Beschlagnahme für die Malerei blieb doch dieser Epoche vorbehalten; ein komischer Eigensinn einer mehr und mehr auf den Bürgerstand angewiesenen Gruppe. Die Exklusivität ging am Ende beinahe so weit, nur noch Bilder aus Homer für standesgemäß zu halten, nachdem der Anregung des Grafen Caylus (in seinem Recueuil d'antiquitès égypt., grecques etc.: 1752—68) zuerst Gavin Hamilton 1761 mit seinen ledernen Homer-Darstellungen gefolgt war. Den weitgehendsten Ausdruck gab wieder Wilh. Tischbein der Bewegung in seinem Vasenwerk der Sl. Hamilton (Neapel, 1791 ff.) und seinen Kupferstichheften „Homer in Bildern", deren erstes 1810, deren neuntes und letztes gar erst 1821 erschien; wie immer bei T., um ein Menschenalter verspätet.

(2) Ein sehr bezeichneter Unterschied findet zwischen Füger und Carstens, als den beiden Polen der Epoche, in Behandlung der Gewandung statt. Bei Carstens sind die Falten als irrationale Größe das Einzige, was er vernünftigerweise nach dem Modell studiert. Von Füger aber weiß Wächter (bei Haakh, Beiträge aus Württemberg S. 350) zu berichten, daß man sein Talent, „Gewänder aus der Imagination zu malen", höchst bewundert habe. Man begreift nun das Imaginäre und Schaumschlägerische in seinen Faltenlagen; übrigens sind die der andern Pseudoklassizisten kaum erscheinungskräftiger.

(3) Bildnis der Dorothea Werdmüller von Freudweiler (1755—95), anscheinend als Psyche(?) oder Todesgöttin(?), kurz ganz unklar, aber symbolisch gemeint (Abb. Biermann II, Heliogravüre). Übrigens malte auch Wilh. Tischbein schon um 1778, also vor seiner Bekehrung zum „Klassizismus", die Schauspielerin Döbbelin in klassischem Gewande, s. Sörrensen, Tischbein S. 16, Landsberger S. 23.

Daß neben antiken Stoffen die Allegorie, auf Winckelmanns Anregung und nach eigner Wahl, eifrigst gepflegt wurde, versteht sich bei einer Epigonenkunst von selbst, die den Fragen der Gegenwart so fremd gegenüberstand.

Es ist auch nicht eigentlich die Betonung des Inhaltlichen, das die Rokokokunst des „Klassizismus" auszeichnet. Gegenstandstheorie und Zweckästhetik werden zu einer brennenden Frage erst für die strengere Auffassung Goethe-Tischbeins. Und zu den Begriffsumgrenzungen der Rokokostufe gehört die Unklarheit der Darstellung: ein negatives Element abermals, das einen entschiedenen Mangel an inhaltlichem Interesse voraussetzt.

Dieser Mangel entspricht nun nicht etwa der künstlerischen Tugend des Impressionismus (Formel: „l'art pour l'art"). Er bedeutet vielmehr lediglich die Unfähigkeit, Bewegung und erstrebten Ausdruck von Figuren zur Deckung zu bringen.[1]) Es ist sehr bezeichnend, wie das Unvermögen, eine Handlung greifbar herauszuarbeiten, Gesten von einseitiger Deutbarkeit zu erfinden, zum Zeichen der Unkraft wird in einer Epoche, da sich die Deutschen bemühen, auf romanische Weise antik zu denken und zu schildern. Die klare Sprache der Griechen, Giottos und Raffaels wird bei den Füger, Oeser, Kauffmann, Rehberg, ja Gottfried Schadow und Trippel zur Karikatur; bei Füeßli zu einer phantastischen Fratze. (Schluß folgt.)

(1) Als typisch seien erwähnt: Oesers Saul bei der Hexe (Abb. Biermann II, 861), wo man auf alle möglichen Auffindungen irgendeines Verletzten eher schließen würde als auf Saul, weil ein völlig unprägnanter Moment in allgemeinster Fassung dargestellt ist. Ferner Angelicas „Hero und Leander" (Biermann II, 855), bei der man überhaupt nicht weiß, welchen Charakters dieses lebende Bild von Eunuchenfiguren sein soll. Jede Gestalt gestikuliert so, wie sie es am schönsten (für den sie Betrachtenden) hält; und absolut sinnlos. Einen gänzlich verunglückten Salat von Antikenkopien benennt schließlich Rehberg „Niobe" (Stich von Pinelli); die bekannten Florentiner Skulpturen stehen irgendwo im Raum herum. Rehberg hielt davon auch noch so große Stücke, daß er tief beleidigt war, als der preußische Staat die Maschine nicht kaufen wollte.

# REZENSIONEN

## KARL SIMON, Gottlieb Schick. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1914.

Der Name des jung verstorbenen klassizistischen Malers Gottlieb Schick (1776—1812) ist in seinem Heimatlande Schwaben niemals in Vergessenheit geraten; die lokalgeschichtliche Literatur über ihn ist verhältnismäßig groß, und Galerie und Kupferstichkabinett in Stuttgart besitzen die meisten seiner Hauptwerke. Das übrige Deutschland allerdings hatte den Künstler, über den 1809 Karoline v. Humboldt an Charlotte v. Schiller aus Rom schreibt: „Es ist ohne alle Ausnahme der erste Maler hier", fast völlig aus dem Gedächtnis verloren. Erst die Jahrhundertausstellung hat ihn in die verdienten Ehren wieder eingesetzt; das Bild der Humboldtkinder war eines der volkstümlichsten dieser Rückschau und ist seither, vielleicht zu sehr auf Kosten der übrigen Schöpfungen des Künstlers, Gemeingut des deutschen Volkes geworden. Jetzt endlich, mehr als hundert Jahre nach seinem Tode, hat Schick die gebührende Würdigung gefunden. Zwar lag die Biographie fest, und auch die Werke waren so vollständig bekannt, daß der Katalog durch die Arbeit Simons kaum vergrößert werden konnte; dennoch blieb das wesentliche noch darzustellen: einerseits die allgemeinen geistigen Zusammenhänge, aus denen Schick erwuchs, anderseits die kunstwissenschaftliche Analyse der Werke und ihre Einreihung in die Entwicklung der klassizistischen Kunst.

Unzweifelhaft genügt die Würdigung des Schaffens eines Künstlers nach rein formalen Gesichtspunkten für den Klassizismus am wenigsten unter allen Epochen der Kunstgeschichte. Mit der heutigen Methode, vor dem Kunstwerke lediglich nach dem Wie, nach den kompositionellen Grundsätzen der Gestaltung zu fragen, wird man der Schöpfung einer Zeit nicht gerecht, in der das rein Gegenständliche von so ausschlaggebender Bedeutung war, daß sogar Rangstufen der Darstellungswürdigkeit der Gegenstände aufgestellt wurden (vgl. Fernow, Über die Landschaftsmalerei). In dem französischen Klassizismus spürt man, bei aller Betonung des Stofflichen, doch zunächst immer noch das romanische Gefühl für die Bedeutung der Form. „Il faut traiter", sagt David einmal, „des sujets humbles, simples, familiers même, si la nature nous a fait naître pour cela. Tel qui fera supérieurement des bergers, se fera moquer de lui, s'il veut peindre des héros." Also nicht die Bedeutsamkeit des Stoffes ist das Ausschlaggebende. Die deutsche klassizistische Kunst hingegen scheint lediglich zu dem Zwecke vorhanden, Gedanken zu illustrieren. Typisch für die deutsche Kunstauffassung ist das Urteil, das A. W. Schlegel 1805 über Schicks Noahopfer fällt: „Welch ein umfassendes und bedeutsames Bild stellt uns Noahs Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte anhebt: das Familienleben und darin der Staat im Keim; das väterliche Ansehen auf Erden als der Widerschein des Göttlichen; ein Altar, das erste Gebäude; Gebet und Opfer, die Grundlage der Religion, und in der verheißenden Erscheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung. Auf der anderen Seite das Verhältnis des Menschen zu der ihm zugeordneten Tierwelt, als überlegene Vorsorge und Herrschaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu stören. Endlich die weite Aussicht auf Land und Meer als den künftigen Schauplatz menschlicher Tätigkeit. Ich kann den Künstler nicht stärker loben, als wenn ich sage, daß er diese Würde und sinnbildliche Fülle seines Stoffes gar wohl gefühlt und alles, ohne doch methodisch zu werden, gehörig angedeutet hat. Hier kommt auf einmal zur Erquickung des Gemütes die aus unseren heutigen Gemälden gänzlich verschwundene Andacht wieder zum Vorschein . . .". Wenn man sich nicht in die Gedankengänge dieses Zeitalters vertieft, in dem die philosophische Reflexion blühte, wie niemals zuvor und nachher, so kann man die deutsche klassizistische Kunst nicht vollkommen würdigen. Simon hat die Aufgabe mit anerkennenswerter Gründlichkeit durchgeführt; die zeitgenössische Literatur, selbst die der Zeitungen, ist reichlich zu Rate gezogen und so ein deutliches Bild der geistigen Strömungen gewonnen, die auf unseren Künstler eingewirkt haben.

Schick arbeitet, nachdem er den ersten Unterricht auf der Karlsschule bei Hetsch und Dannecker empfangen hat, — durchaus ein Kind seiner Zeit — in Frankreich und Italien. Die vier Lehrjahre (1798—1802) bei David waren für den Künstler ziemlich bedeutungslos. Im Naturstudium wurde er, wie er selbst gegenüber W. Schadow betont, gefördert; seine künstlerische Auffassung aber ist von der herben Kühle Davids ebenso weit entfernt wie von der ernsten plastischen Strenge eines Carstens, an den er von der bisherigen Forschung viel zu nahe herangerückt wurde. Schick ist eine durchaus lyrische, still-heitere Natur mit starker

koloristischer Begabung. Wenn er schon, seiner Formgebung halber, zu den Klassizisten gezählt werden muß, so bildet er doch, unter allen seinen deutschen Genossen, den unmittelbarsten Übergang vom Rokoko zur Romantik. Allein die Stoffe seiner Gemälde, Eva, Noahopfer, Apoll unter den Hirten, Ruth und Boas, Bacchus und Ariadne, zeigen bereits eine Bevorzugung nicht dramatischer, sondern vielmehr idyllischer Motive und geben so eine Vorstellung seines im Grunde unklassizistischen, beschaulichen Wesens. Den gewählten Gegenständen entspricht ihre Behandlung. Der Träger einer so beschaffenen Wesensart, die mehr auf das Anschauliche als auf das Gedankliche ausging, war der geborene Maler anmutiger Bildnisse. Und in der Tat findet sein Bildnis der beiden Humboldtmädchen an Lieblichkeit in der ganzen klassizistischen Kunst nicht seinesgleichen. Ein auf solche Ziele gerichteter Sinn konnte in dem Rom Raffaels — die Antike bot ihm wenig — am ehesten Befriedigung finden, und hier hat Schick, 1802—1811, in der Tat seine glücklichste Zeit verbracht.

Wir haben oben dargelegt, weshalb die klassizistische Kunst zunächst mehr geschichtlich als formanalytisch behandelt werden muß. Immerhin macht die eine Aufgabe die andere nicht überflüssig. In Simons Buche freilich sieht man, bezüglich der Fragen der formellen Entwicklung, den Wald vor Bäumen nicht. So ausführlich die einzelnen Bilder, so genau die Beziehungen Schicks zu seinen Vorgängern und Nachfolgern behandelt werden, — es fehlt demgegenüber eine lediglich auf der vergleichenden Betrachtung der Werke beruhende zusammenfassende Darstellung des künstlerischen Werdeganges des Meisters. Dennoch bleibt das mit Abbildungen reichlich ausgestattete Buch ein sehr schätzenswerter Beitrag zum Verständnis nicht nur dieses bisher zu sehr vernachlässigten Künstlers, sondern der gesamten klassizistischen Epoche. Julius Baum.

## HERMANN BURG, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich. Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1915.

Es ist schade, daß das Buch in unserer unruhigen Zeit erschienen ist; denn es verdient mehr Beachtung, als es vielleicht jetzt erfährt. Für die Geschichte des deutschen Klassizismus ist es einer der wichtigeren Beiträge und für die Wiener Plastik des 18. Jahrhunderts die erste zusammenfassende, moderne Arbeit überhaupt. Wie der Titel schon angibt, bietet es mehr als eine bloße Biographie; neben Zauner wird die ganze Plastik dieser Zeit mit Seitenblicken gestreift, die Wiener Vorgänger und die Mitstrebenden werden ausführlicher gewürdigt, auch auf die kulturellen Zustände, die führenden Persönlichkeiten in der Kunstpolitik fällt manches interessante Streiflicht. Das eigentliche kunstgeschichtliche Problem, der Stilwandel, ist mit ruhiger Klarheit behandelt; in der Reife des Urteils geht die Arbeit weit über eine Dissertation hinaus. Daß die Berichte der Zeitgenossen und die Urkunden der Archive ausführlich zu Worte kommen, halte ich für keinen Vorzug; die Darstellung wird dadurch etwas unpersönlich.

Der Bildhauer Zauner gehörte zu den klassizistischen Berühmtheiten Wiens; in der offiziellen Kunstkritik, auch vor dem hohen Richterstuhl der Weimaraner, galt er mehr als sein bekannterer Zeitgenosse, der Maler Füger. Es ist charakteristisch, weshalb. „Arbeiten von Zauner kennen wir aus eigener Anschauung zwar nicht, derselbe soll aber ebenfalls die Antiken fleißig studiert, nachgeahmt und auf diesem Wege verdientermaßen den Ruhm erlangt haben, den er jetzt genießt“ schreibt der Goethe-Meyer in seiner Übersicht über die Kunst des 18. Jahrhunderts in Goethes Winkelmann und sein Jahrhundert (Tübingen 1805, S. 352). Fügers Werke verdienen nach seiner Ansicht von seiten der Erfindung kein großes Lob, sie sind zu leicht und zu flüssig, den Umrissen pflegt es am Richtigen zu fehlen. Auf Füger ist auch Goethes Verdikt über die Wiener Schule gemünzt, er findet da zu viel Willkürliches, zu wenig strenge Beobachtung der Regeln, Vernachlässigung des Wissenschaftlichen (Goethe, Propyläen, Tübingen 1800, II, 168). Das Urteil gibt uns auch die Richtlinien für die Beurteilung der Kunst des Klassizismus, die von der des Verfassers abweicht. Die Nachahmung der Antike hat von jeher bestanden. Das 17. Jahrhundert suchte in ihr die Würde, das späte Rokoko die Anmut, die Zeit Diderots die Strenge; man braucht die Belege hierzu nur in André Fontaines Buch (Les doctrines d'art en France: de Poussin à Diderot, Paris 1912) nachzulesen. Der offizielle Klassizismus strebte, wie unsere Zeit, mit Hilfe der Antike nach einer neuen Tektonik, aber wie er es anfaßte, das sagt uns Goethe: wissenschaftlich. Er stand in dieser Zeit der großen archäologischen Entdeckungen unter dem Banne der Wissenschaft, die Theorie wirkte ertötend auf das freie Streben. Die offizielle Kunst

des Klassizismus blieb doch zumeist imitatorisch, es fehlt die Originalität.

Was hat Zauner wirklich Bedeutendes geschaffen? Das Denkmal Kaiser Josefs II. und das Grabmal Leopolds II. sind das Wertvollste. Die Klio ist eine verwässerte Nachahmung der antiken Figur, ebenso die Karyatiden am Palais Pallavicini; beim Denkmal für den Grafen Pallavicini ist der Praxiteleische Eros unter Beobachtung Winkelmannscher Regeln über die Allegorie mit zopfigen Symbolen garniert, beim Grabdenkmal des Grafen Fries wirkt die Imitation der antiken Gruppe des Menelaos mit den individuellen Porträtköpfen auf den idealistischen Körpern komisch. Gut sind die Porträtbüsten und vielleicht das originellste Werk Zauners ist sein unklassizistisches Frühwerk, der Brunnen im Schloßhof zu Schönbrunn. Die akademische „Wissenschaftlichkeit" hat auch bei Zauner die organische Entwicklung unterbunden und viele selbständige Kraft in falsche Bahnen gelenkt. „Äußerliche Kopie antiker Vorbilder", das Urteil, das der Verfasser über Canova fällt (S. 157), muß man auch auf Zauner selbst anwenden. Donner hat die Antike viel richtiger verstanden, weil er sie lebendiger empfunden hat.

Damit verschiebt sich die Beurteilung der Kunst des offiziellen Klassizismus um ein Bedeutendes. Daß jetzt „die Sonne des Klassizismus wieder aufsteigen" wird, glaube ich nicht; daß die Sonne der Antike auch der modernen Kunst leuchten wird, ja.

Adolf Feulner.

## EMIL UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Zwei Bände. I. Band mit 12 Bildtafeln. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1914.

Die Grundanschauungen seines Buches hat Utitz bereits 1913 auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft geäußert. Der vorliegende erste Band ist in sechs Kapitel gegliedert: das Problem und die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft; die Begriffsbestimmung der Kunst; das ästhetische Erleben; Naturgenuß und Kunstgenuß; die ästhetische Bedeutung der Kunst; der Künstler, das Kunstwerk und der Kunstgenuß. Im zweiten Bande sollen die verschiedenen Typen der Kunst und des Kunstgenusses, Fragen nach dem Ursprung der Kunst und der Gesetzlichkeit ihrer Entwicklung erörtert werden.

Auch wenn man den „im Laufe des 19. Jahrhunderts geradezu dogmatisch erstarrten Glauben" nicht teilt, „die Kunst könne in ihrer Gesamtheit unter ästhetischem Gesichtspunkt verstanden und gewürdigt werden oder wenigstens was an der Kunst wahrhaft Kunst sei, erschließe sich der ästhetischen Forschung", kann man dem Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft, die Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte umfaßt, sehr skeptisch gegenüberstehen. Und das vorliegende, klar aufgebaute Buch ist nicht dazu angetan, diese Zweifel zu zerstreuen. Schon das Verzeichnis der planlos gewählten Abbildungen: 1. Sharaku: Porträt; 2. Fanny Eißlers Fuß (Marmornachbildung); 3. Georg Kolbe: Tänzerin; 4. Marie Winterstein: Gänse I (Photographie); 5. Marie Winterstein: Gänse II (Photographie); 6. Mantegna: Christus; 7. Janos Pentelei Molnar: Stilleben 8. Leibl: Linke Hand des Rembrandtdeutschen; 9. Felix Valloton: Badende; 10. Max Unold: Weibliches Porträt; 11. Richard Teschner: Der Magier (Marionette); 12. Wahliß: Serapis Fayence, dürfte Beweis genug sein, daß auf diesem Wege neue Einsichten für unsere Wissenschaft nicht gewonnen werden können. Und was bedeuten Bildanalysen wie die von Mantegnas Christus in der Brera: „Wo findet sich nun hier aber das Gefühlserleben, auf das — unserer Bestimmung zufolge — jede künstlerische Darstellung dringt: es ist die Freude an der gelungenen Darstellung; die Freude an dem Können; die Freude, mit welcher Intensität oder Bravour ein Stück Leben oder Natur erfüllt sind."

Hans Tietze hat in seiner „Methode der Kunstgeschichte" darauf hingewiesen, „daß die beiden Wissenschaften (Geschichte und Ästhetik), die im Kunstgeschehen das Gesetzmäßige oder das Einmalige aufzuspüren versuchen, in Aufgabe und Arbeitsweise so durchaus verschieden sind, daß eine Kreuzung zwischen ihnen, wie sie die Kunstwissenschaft anzustreben scheint, widernatürlich und widersinnig ist." Aufgabe der Kunstgeschichte ist unter Einbeziehung und Anerkennung ästhetischer Probleme ihren historischen Grundcharakter zu wahren; auf dem von Utitz eingeschlagenen Wege haben wir neue Erkenntnisse nicht zu erwarten.

Rosa Schapire.

## ALFRED LAUTERBACH, Die Renaissance in Krakau. Mit 43 Abbildungen. Eugen Rentsch Verlag, München 1911.

Lauterbach faßt den Begriff Renaissance zu eng und zieht nur die Werke der aus Italien nach Krakau eingewanderten Architekten und Bildhauer in den Bereich seiner Forschungen. Die Grabdenkmäler und Altäre von Peter Vischer und Veit

Stoß, die Werke von Hans Sueß von Kulmbach, Sebald Beham, Hans Baldung Gruen und Hans Dürer werden kaum erwähnt, und doch hätte das Nebeneinander von deutschen und italienischen Künstlern zu interessanten Parallelen geführt. Einmal, am Grabmal des Bischofs Petrus Tomicki im Dom, haben Italiener und Deutsche sogar zusammen gearbeitet. Das Grabmal, eines der schönsten in Krakau, wird Gian Maria Padovano mit größerer Wahrscheinlichkeit als Berecci zugeschrieben; das Bronzegitter für die Grabkapelle wurde bei Peter Vischer bestellt.

Polen befindet sich im 16. Jahrhundert in der gleichen Lage wie England: künstlerisch lebt es vom Import fremder Ware und bietet fremden Künstlern einen günstigen Entwicklungsboden. Der scharfe Gegensatz zwischen dem eingesessenen Adel und dem aus Deutschland eingewanderten Bürgertum zeigt sich auch in der Wahl der von ihnen beschäftigten Künstler: der Adel hält es mit den Italienern, die seit dem 15. Jahrhundert den Weg nach Polen gefunden haben, die Bürger vergeben ihre Aufträge an die von ihnen berufenen Deutschen. Als sich König Sigismund bemüht, Krakau zu „entdeutschen", erscheinen die Italiener auf der Bildfläche. Den bildenden Künstlern weisen die Humanisten den Weg. Filippo Buonacorsi, Kalimachus genannt, doziert seit 1472 an der Krakauer Universität und ist zugleich als Prinzenerzieher am Hofe tätig. Später geht er als polnischer Gesandter nach Venedig und Rom. Italienische Kolonisten siedeln sich in Polen an. Als Ritter, Diplomaten und Hofmänner sind sie tonangebend, als bildende Künstler gewinnen sie die Führung und greifen von Polen nach Rußland über. Aber mit den deutschen Kaufleuten können sie nicht konkurrieren. In Bona Sforza, der Gemahlin Sigismunds I., finden sie ihre natürliche Schutzherrin. Die italienischen Einwanderer sind nicht zahlreich genug, um ihre Nationalität zu wahren, und so geht der Polonisierungsprozess bei ihnen schneller vor sich als bei den Deutschen, die einen Staat im Staate bilden, nach eignen Rechten und Gesetzen leben und sich mehr um die Stadtverfassung als um den Staat kümmern, dessen Leitung ausschließlich in den Händen des Adels liegt.

Die Gotik hat in Polen nicht in dem Maße Wurzel gefaßt wie in Deutschland. Um so schneller ist man bereit, die neue Formensprache aufzunehmen. Damit ist der italienischen Renaissance in Krakau eine Sonderstellung angewiesen, sie behält ihre Formengebung unverfälschter als sonst im Norden. Italienische Architekten drücken der Stadt ihren Stempel auf. Das mit der Geschichte Krakaus ja Polens eng verknüpfte Schloß am Wawel, das nach schriftlichen Urkunden bis zum Jahre 1306 ein Holzbau war, während durch Grabungen Mauerwerk vermutlich frühromanischen Ursprungs freigelegt wurde, erfährt seine charakteristische Ausgestaltung zwischen 1500—1530 durch italienische Architekten. Franciscus, Franciscus Italus, letzterer mit dem Florentiner Francesco Lori identisch, Bartolomeo Berecci (seit 1520) wurden als Bauleiter genannt. Auf Francesco Lori geht der im Norden ungewohnte doppelgeschossige Arkadenhof zurück. Er macht in Krakau Schule, ist in bescheidenerer Ausgestaltung am Dekanat und manchem Privathaus zu verfolgen, und Schloß Baranów an der Weichsel, der stolze Herrnsitz, den sich der Woiwode Andreas Leszczyński zwischen 1579 und 1602 hat setzen lassen, weist den gleichen Schmuck auf. (Erbauer unbekannt.) Das italienische Vorbild, das Lauterbach für den Schloßhof heranzieht, der Palazzo Piccolomini zu Pienza, wirkt nicht überzeugend.

Der vielleicht vollkommenste Renaissance-Bau im Norden ist die Gruftkapelle, die Sigismund, der eifrigste Förderer italienischer Kunst in Polen, zu Ehren seines Geschlechts hat setzen lassen. Auch in diesem von persönlicher Ehrsucht gefärbtem Totenkult spiegelt sich Renaissance-Empfinden. Der Erbauer ist der auch am Schloß tätige Bartolomeo Berecci. 1519 erfolgt die Grundsteinlegung, 1530 die Einweihung. Die Dekoration der Kapelle, die sich mit den besten lombardischen Arbeiten vergleichen läßt, ist außerordentlich reich, ohne die Architektur zu überwuchern. Die Freiplastik, die Königsgräber so gut wie die Statuen der Heiligen, bleibt weit hinter dem dekorativen Schmuck zurück. Der bedeutendste unter den italienischen Bildhauern ist Gian Maria Padovano, der in Padua mit Jacopo Sansovino, Antonio und Filio Lombardi zusammengearbeitet hat. Außer ihm waren Giovanni da Siena, Santi Gucci und vermutlich Hieronimo Canavesi aus Mailand in der Kapelle tätig.

Auch an der Tuchhalle (Sukiennice), dem charakteristischsten Bau der Stadt, dem Kern des bürgerlichen Krakaus, haben Italiener mitgearbeitet. Als der vom Stadtbaumeister Martin Lindentolde zwischen 1391—1395 errichtete Bau 1555 in einem Brand beschädigt wurde, übernahmen Italiener die Restaurierung, denn zu ihnen allein hatte man im damaligen Krakau Vertrauen. Die Einwölbung wurde von einem Italiener Pankratius ausgeführt, die Attika, eine wundervolle Belebung des vorhandenen hohen Daches, ist das Werk von Gian Maria Padovano.

So schnell und plötzlich wie die italienische Renaissance auf polnischem Boden aufgetaucht ist, ist sie, die nicht geistiger Besitz der polnischen Architekten eines Gabriel Słoński, Jan Michalowicz, Thomas Warosz u. a. geworden ist, auch wieder verschwunden. Die Hochrenaissance hat in Krakau keine Denkmäler hinterlassen, die Jesuiten verpflanzen italienisches Barock nach Polen, und die Peter- und Paulskirche wird sklavisch nach dem Vorbild von il Gesù kopiert. Rosa Schapire.

## JULIUS LEISCHING, Figurale Holzplastik. I. Band: Wiener Privatbesitz. Kirchliche und profane Schnitzwerke. II. Band: Aus österreichischen Museen und Kirchen. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Der erste Band dieser monumentalen Veröffentlichung erschien bereits im Jahre 1908 und behandelt vorwiegend die besten Stücke aus den Wiener Sammlungen Dr. Albert Figdor, Eugen Miller zu Aichholz, Hans Schwarz und Graf Wilczek, d. h. er erschloß eine Fülle hochbedeutsamer in Privatbesitz befindlicher Werke, deren Kenntnis sich inzwischen als für die Forschung überaus wertvoll erwiesen hat. Es braucht da beispielsweise nur an die köstliche Gruppe mit dem knienden Joseph von Arimatia, Johannes und Maria aus Stift Wiblingen bei Ulm aus der Sammlung Figdor oder an die an gleicher Stelle befindlichen Gruppen erinnert zu werden, die neuerdings dem Meister von Lorch zugeschrieben und vermutungsweise in Beziehung zu dem Schöpfer des Marmoraltars aus Rimini im Städelschen Institut gebracht wurden. Indes umschreiben diese beiden willkürlich gewählten Beispiele nur im großen die Bedeutung des verdienstvollen Unternehmens, dessen Hauptwert immer die Verdeutlichung von Werken aus Privatbesitz ist, was doppelt wichtig erscheint, da es sich in der Mehrzahl um erstklassige Arbeiten der deutschen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts handelt. Überdies gewährt der erste Band, dem der Herausgeber einen kurzen beschreibenden Katalog mit durchaus zuverlässigen Angaben voraufgestellt hat, auch eine richtige Anschauung von dem reichen Material, das sich gerade in Wiener Privatsammlungen befindet. Wer z. B. die Schätze der Sammlung Figdor aus eigner Anschauung kennt, wird neidlos zugeben, daß es in Europa kaum eine zweite Privatsammlung gibt, die mit demselben Gefühl für Qualität und historische Bedeutsamkeit angelegt und in ihrem Charakter so künstlerisch konsequent aufgebaut wurde wie diese.

Der Erfolg des erwähnten ersten Bandes mag den Herausgeber bestimmt haben, in einem zweiten Bande ähnlich die Hauptschätze deutscher Plastik aus österreichischen Museen und Kirchen zu veröffentlichen, wobei es vor allem darauf ankam, von jenen einzigartigen Altären wie dem zu St. Wolfgang von Michael Pacher oder dem Hochaltar der Krakauer Marienkirche von Veit Stoss, die an Ort und Stelle niemals in allen Details zu sehen sind, Aufnahmen zu beschaffen. So ist es ein unzweifelhaftes Verdienst des Herausgebers, daß seine Veröffentlichung z. B. von dem Krakauer Hochaltar allein zwanzig Tafeln mit zahlreichen Einzelaufnahmen enthält und daß dem Hochaltar in St. Wolfgang ähnlich dreizehn Blatt gewidmet sind. Aber neben diesen Schätzen von welthistorischer Bedeutung bringt dieser zweite Band noch eine ganze Anzahl hervorragender Altäre, wie die zu Gröbming, Hallstatt, Heiligenblut, Kefermarkt, Lana zur Wiedergabe. Auch die schwer zugänglichen Arbeiten in Friesach, Mondsee, Sterzing, Möllbrücken und anderen Orten, die hier zum erstenmal reproduziert sind, werden dankbar von der Forschung begrüßt werden. Leider hat es sich der Herausgeber versagt, das Material auch entsprechend zu verarbeiten. Es kam ihm lediglich auf die Wiedergabe und die Erschließung jener wichtigen Teilglieder in der Geschichte der deutschen Plastik an und von diesem Gesichtspunkt aus verdient er das ungeschmälerte Lob des Referenten. Denn denkt man daran, wie gering auch jetzt noch trotz den zum Teil vorzüglichen Aufnahmen von Stödtner, der Meßbildanstalt und der von Dehio und Bezold herausgegebenen Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst die notwendige photographische Kenntnis des ungeheuren Materials gerade auf diesem Gebiete ist, so wird man erst den Wert der von Leisching besorgten Veröffentlichung figuraler Holzplastik richtig einschätzen. Daß nicht alle Reproduktionen gleich scharf gelungen sind, findet seine Erklärung in den z. T. überaus schwierigen Verhältnissen, unter denen der Photograph zu arbeiten hatte. Aber im ganzen kann man doch auch vom technischen Standpunkt aus dem Werke die Anerkennung nicht versagen.

Das von Leisching dem zweiten Band voraufgestellte Tafelverzeichnis bringt nur die notdürftigsten Titel, ohne sich auf Fragen des Ursprungs, des Materials und der Maße irgendwie einzulassen. Hier ist weiteren Spezialforschungen ein ausgiebiges Feld der Arbeit vorbehalten.

Biermann.

**LEO S. OLSCHKI, Le Livre en Italie à travers les Siècles. 50 pp. et 86 planches. Florence 1914. Imprimerie Juntine.**

Der Verfasser, ein ausgezeichneter Kenner alter Drucke, gibt in der vorliegenden, reich ausgestatteten Publikation an Hand des von ihm selbst gesammelten und auf der Bugra ausgestellt gewesenen Materials einen raschen, aber alles wesentliche berücksichtigenden Überblick über die Entwicklung des Buches und der Buchausstattung in Italien.

Wie groß der Anteil Italiens gegenüber den anderen Kulturländern Europas an Druckwerken schon im 15. Jahrhundert gewesen ist, geht aus der vom Verfasser mitgeteilten Statistik hervor, der zufolge Italien damals 73 Druckorte mit einer oder mehreren Offizinen besaß, während Deutschland nur 51, Frankreich 39, Spanien 24, Holland 14 aufzuweisen haben. In Italien wurden Rom, Florenz, Bologna, Mailand und vor allem Venedig schnell die Hauptzentren der Buchdruckerei und des Buchhandels. Die italienischen Offizinen haben auch zuerst die römische Schrift eingeführt, deren Anwendung später allgemein wurde. Die Deutschen Konrad von Schweinheim und Arnold Pannartz, Schüler Gutenbergs, druckten im Benediktinerkloster zu Subiaco 1465 ihr erstes Buch, den berühmten Lactanz in Folio und in Rom 1468 eine zweite Lactanzausgabe, gleichfalls in Folio. In den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts kommen Scharen deutscher Drucker aus Mainz, Straßburg, Speyer, Köln und von anderwärts nach Italien, wo sie wanderlustig und abenteuerfroh herumziehen, im welschen Lande den Zusammenhang mit der Heimat verlieren und schließlich oft im Elend zugrunde gehen. In Venedig wirkten Johann von Speyer und dessen Bruder Windelin, neben ihnen der Franzose Nicolas Jenson, dem die Zeitgenossen den Ehrennamen „Princeps impressorum" gaben, in Verona der Drucker des Valturius „De re militari", Giovanni da Verona, in Bologna Baldassare Azzoguidi, in Treviso der Flandrer Gérard de Lys, in Vicenza Hermann Liechtenstein usw. Am Ende des Jahrhunderts war in Venedig Aldus Manutius der größte Drucker, der 1499 die herrliche „Hypnerotomachia Poliphili", das Hauptwerk der illustrierten Bücher Italiens im 15. Jahrhundert herausgab. Seine musterhaften Ausgaben griechischer, römischer und italienischer Klassiker sind weltbekannt. In Venedig wurde auch, durch Ottaviano Petrucci aus Fossombrone, kurz vor 1500, die bewegliche Notenschrift erfunden. Nicht minder bedeutsam ist der Anteil Italiens am Druck und an der Verbreitung orientalischer Bücher. Soncino druckte den Jedaja ha-Penini (1484) und den Machasor (1485—86) mit hebräischen Lettern, 1490 ebenso den Psalter und den Canticus Canticorum.

Wir müssen uns in diesem kurzen Referat versagen, die Entwicklung des Buchdruckes und der Buchausstattung in Italien weiter zu verfolgen. Das vom Verfasser in jahrzehntelanger Sammelarbeit vereinigte Material ist in seinen Hauptstücken durch Lichtdruck und Autotypie mustergültig auf 86 Tafeln reproduziert und gibt einen vorzüglich orientierenden Einblick in die Entwicklung der Buchdruckerkunst Italiens.

Walter Bombe.

# RUNDSCHAU

## EIN NEUES WERK ÜBER SAMMLERSTEMPEL.

Ein dringend nötiges Handbuch über Sammlerstempel, das das schon längst vergriffene und heute ganz unzulängliche Werk von L. Fagan (Collectors Marks, 1883) ersetzen soll, ist seit einiger Zeit in Angriff genommen worden, unter Benutzung sowohl des Materials, das der verstorbene Budapester Professor v. Elischer schon zu einem ähnlichen Zwecke zusammengebracht hatte, als auch der reichhaltigen Notizen von weiland A. W. Thibaudeau, welche in dankenswerter Weise von der Witwe Elischers und dem Berliner Kupferstichkabinett zur Verfügung gestellt wurden. Auf Grund ausgedehnter Untersuchungen und anderweitig in freundlichster Weise erhaltener Mitwirkung ist es dem Verfasser schon jetzt gelungen, die Zahl der von Fagan erwähnten Zeichen um das Dreifache zu vergrößern.

Um möglichste Vollständigkeit zu erzielen, bittet der Bearbeiter, Herr Fritz Lugt, um gütige Zusendung von allen geeigneten Hinweisen auf wenig bekannte Sammlerstempel und Identifizierung von bisher ungedeuteten Zeichen von Originalabdrücken und Pausen von eigenen und fremden Sammlermarken (auch von handschriftlichen), und zwar an seine Adresse: van Baerlestraat 10, Amsterdam.

Auch Zeichen von öffentlichen Sammlungen und von Händlern sollen in das Werk aufgenommen werden, ebenso Personalien, Angaben über Versteigerungen, Schenkungen usw.

---

## DER CICERONE.

VII., Heft 17/18:

A. STÖHR, Kleine Beiträge zur Geschichte süddeutscher Fayencefabriken. (26 Abb.)

EUGEN LÜTHGEN, Neuerwerbungen des Kunstgewerbe-Museums der Stadt Köln. (8 Abb.)

---

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 8:

HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN (?), Der heilige Hieronymus; Bonn, Provinzialmuseum (Sammlung Wesendonk).

JAN BOEKHORST, Die Geometrie; Bonn, Provinzialmuseum (Sammlung Wesendonk).

JAN MIENSE MOLENAER, Tanzendes Paar auf der Dorfstraße; Bonn, Provinzialmuseum (Sammlung Wesendonk).

FRANZISCO DE ZURBARAN, Der heilige Franziskus; Bonn, Provinzialmuseum (Sammlung Wesendonk).

ALESSANDRO BONVICINO genannt MORETTO, Maria mit dem Kinde; Bonn, Provinzialmuseum (Sammlung Wesendonk).

Text von Walter Cohen.

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

50. Jahrg., Neue Folge, XXVI., Heft 12:

HANS TIETZE, Die Zukunft der deutschen Kunstgeschichte.

W. AHRENS, Das „magische" Quadrat auf Dürers „Melancholie". (14 Abb.)

FELIX BECKER, Eine unbekannte Federzeichnung von Jan Gossart. (1 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Ein wiederentdecktes Spätwerk „Grecos". (1 Abb.)

WILHELM VON BODE, Die Majolikasammlung Alfred Pringsheim in München. (1 Abb.)

---

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIII., Heft 12:

BRUNO SCHRÖDER, Griechische Gewandfiguren. (23 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Sievogts Cellini. (1 Taf., 25 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Deutsche Museen moderner Kunst — Hannover.

---

## DIE KUNST.

XVI., September 1915:

G. J. WOLF, Hermann Groeber. (1 farb. Tafel, 20 Abb.)

PAUL CLEMEN, Offener Brief an Albert Bartholomé.

E. PLIETZSCH, Georg Kolbe. (1 Tafel, 13 Abb.)

FRANZ OTTMANN, Ausstellung 1915 der vier Wiener Künstlervereinigungen.

HERMANN KONSTRÜCK, Marianne und ihr Freund John Bull. (10 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Der neue botanische Garten in München. (1 farb., 1 schwarze Tafel, 20 Abb.)

E. H., Ein Damenzimmer von Ernst Haiger. (4 Abb.)

WALTER CURT BEHRENDT, Der Wiederaufbau Ostpreußens.

LEBERECHT MIGGE, Der Ehrenfriedhof der Marine. (5 Abb.)

---

## WASMUTHS MONATSH. FÜR BAUKUNST. II. Jahrg.

## ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU.

XXXII. Jahrg., Heft 2:

FRITZ STAHL, Haus Cramer-Dahlem von Hermann Muthesius. (3 Tafeln, 18 Abb.)

C. ZETZSCHE, Bauten der Architekten Oskar Kunhenn & Büssing, B. D. A. in Essen a. d. Ruhr. (40 Abb.)

## AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen.

XXXVI, August:

BODE, Ausstellung von Rembrandts Handzeichnungen. (5 Abb.)

W. KURTH, Holzschnitte von Kaspar David Friedrich. (4 Abb.)

XXXVI., September:

HERM. SCHMITZ, Berliner Eisengüsse. (9 Abb.)

SCHUCHHARDT, Gallische Gräberfunde aus der Gegend von Soissons.

---

## DIE RHEINLANDE.

XV., August 1915:

WILHELM SCHÄFER, Max Buri. (1 Dreifarbendruck, 4 Tafeln, 4 Abb.)

W. GISCHLER, Medaillen und Plaketten von Hans Frei. (8 Abb.)

---

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

Amtl. Organ des schweizerischen Landesmuseums, des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Herausgegeben von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Neue Folge, XVII, Heft 2:

D. VIOLLIER, Quelques récentes acquisitions du Musée National. (10 Abb.)

B. REBER, Eine merkwürdige Sorte von Messern aus der Bronzezeit. (6 Abb.)

AD. FLURI, Die Siegel der Stadt Bern 1470—1798. (2 Tafeln, 2 Abb.)

H. LEHMANN, Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. (Fortsetzung.) (3 Tafeln, 15 Abb.)

J. KELLER-RIS, Die Fenster- und Wappenschenkungen des Staates Bern von 1540—1797. (Fortsetzung.)

Beilage:

ROB. DURRER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. (7 Tafeln, 8 Abb.)

---

## JAHRBUCH DES KUNSTHIST. INSTITUTS D. K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Herausgegeben von Max Dvořák.

VIII. 1—4, 1914.

E. TIETZE-CONRAT, Permoser-Studien. (8 Abb.)

DAGOBERT FREY, Der Dom in Pola. (1 Tafel, 14 Abb.)

HANS FOLNESICS, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur u. Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien. (137 Abb.)

Beiblatt:

BETTY KURTH, Handschriften aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Würzburg, Frankfurt und Wien. (6 Abb.)

ANTON MATĚJČEK, Norbert Grund. (6 Taf., 4 Abb.)

FRANZ WILHELM, Bericht über kunstgeschichtliche Funde im Hausarchiv der regierenden Fürsten von Liechtenstein.

ANTON GNIRS, Grundrißformen istrischer Kirchen aus dem Mittelalter. (3 Taf., 7 Abb.)

LEO PLANISCIG, Die Sammlung Fischel-Wien. (7 Taf., 23 Abb.)

FRITZ SAXL, Eine deutsche Kopie von Mantegnas Grablegung B. 3 in Klosterneuburg. (2 Abb.)

---

## ARTS AND DECORATION.

V., Juli 1915:

GUY PÈNE DU BOIS, The Pennsylvania Group of Landscape Painters. (6 Abb.)

R. J. GEARE, The bronze industry in Japan. (5 Abb.)

SADAKICHI HARTMANN, Our American Art Museums — The City Art Museum of St. Louis. (4 Abb.)

C. MATLACK PRICE, Technique in Architecture. (3 Abb.)

RUTH MAC FARLAND FURNISS, The Portable Sundials. (6 Abb.)

WHO'S WHO IN AMERICAN ART — GEORGE BELLOWS. (1 Abb.)

CURRENT NOTES. (1 Abb.)

NATIONAL SOCIETY OF CRAFTSMEN. (2 Abb.)

OUR HOME AND ITS DECORATION. (6 Abb.)

---

## ART IN AMERICA.

III., August 1915:

HERVEY E. WETZEL, Persian and Indian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston (1. Teil). (6 Abb.)

CHANDLER R. POST, A Triptych by Allegretto Nuzi at Detroit. (3 Abb.)

JOSEPH BRECK, A Gothic hunting tapestry at Minneapolis. (1 farb. Tafel).

H. EDGELL, Andrea Vanni annunciation in the Fogg Museum, Harvard. (4 Abb.)

R. MEYER-RIEFSTAHL, Early textiles in the Cooper Union Collection: 1. Teil. (13 Abb.)

CHARLES HENRY HART, Portrait of Jacques Louis David painted by Rembrandt Peale. (1 Abb.)

---

## AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY.

XIX, No. 1:

A. L. FROTHINGHAM, Who built the arch of Constantine? III. The Attic. (9 Abb.)

A. L. FROTHINGHAM, Medusa II. The vegetation Gorgoneion. (10 Abb.)

ALLAN MARQUAND, The tomb of Ilaria del Carretto. (7 Abb.)

HENRY H. ARMSTRONG, Topographical studico at Setia. (12 Abb.)

WALTER WOODBURN HYDE, Were Olympic victor statues exclusively of bronze?

WARREN J. MOULTON, An inscribed tomb at Beit Jibrin. (3 Abb.)

Proceedings of the sixteenth general meeting of the Archaeological Institute of America, Haverford and Philadelphia.

WILLIAM B. NATES, Archaeological news (Juli-Dezember 1914).

XIX, No. 2:

GISILA M. A. RICHTER, A bronze statue in the Metropolitan Museum of Art. (6 Taf.)

L. D. CASKEY, Brygos as a painter of athletic scenes. (3 Taf.)

ARTHUR KINGSLEY PORTER, The development of sculpture in Lombardy in the twelfth century. (15 Abb.)

A. L. FROTHINGHAM, The Roman territorial arch. (5 Abb.)

ANASTASIOS C. ORLANDOS, Preliminary dowels. (2 Abb.)

WILLIAM N. BATES, Archaeological discussions (Juli-Dezember 1914).

Bibliography of archaeological books.

## NEUE BÜCHER

PAUL SCHUBRING, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Textband 15 Tafeln mit 46 Abb. Tafelband 186 Tafeln mit 542 Abb. In zwei Leinenbänden nach einem Entwurf von H. Delitsch. Preis M. 250.—. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

GISELA M. A. RICHTER, Greek, Etruscan and Roman Bronzes. The Metropolitan Museum of Art, New York 1915.

MAX DVOŘÁK, Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege. Heft 1—4 1914. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Gesellschaft m. b. H., Wien.

VIII. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 58 I. In ÖSTERREICH: Dr. KURT: RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 2. Diarbekr, Zitadellenkirche: Konchenverstrebung

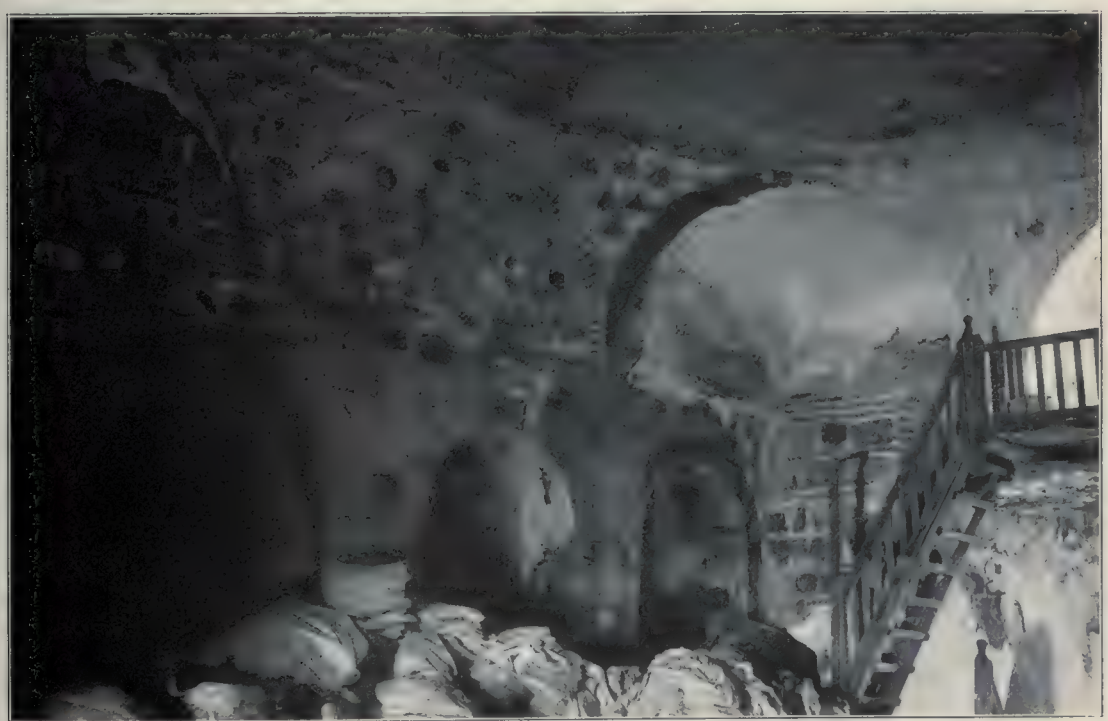


Abb. 3. Diarbekr, Zitadellenkirche: Ostraum mit Ecktrompe

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 6. Diarbekr, Nordostansicht der Zitadellenkirche (Ostbau)

Abb. 7. Diarbekr, Innenansicht des Westbaues der Zitadellenkirche

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 9. Sarwistan, Palast: Trompenzone der Hauptkuppel

Abb. 10. Bagaran (Armenien), Inneres der Kathedrale, datiert 624—31

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 11. Sarwistan, Palast: Konchenverstrebung der beiden Längssäle

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

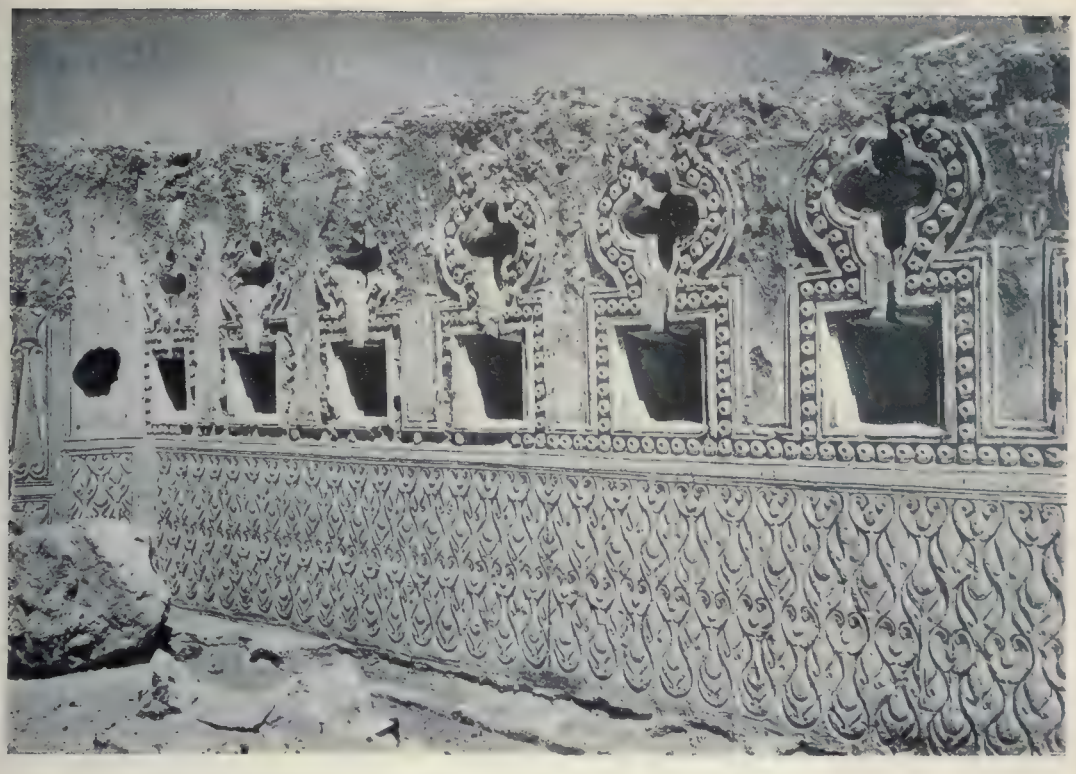


Abb. 13. Samarra, Privatgemach im Palast von Balkuwara: Stuckdekoration

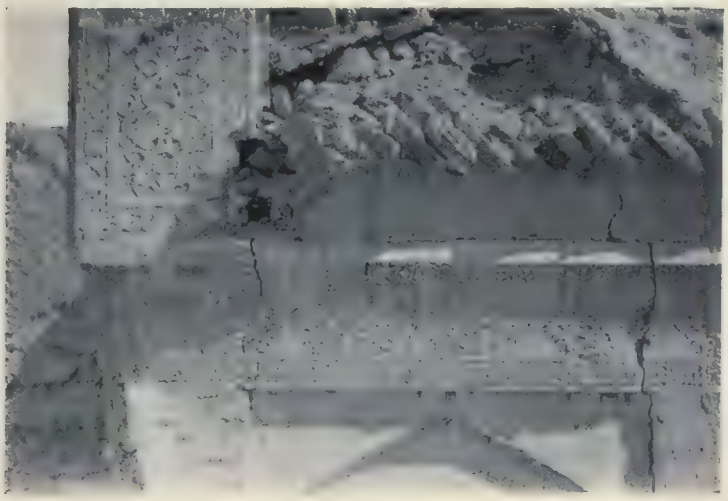


Abb. 15. Khorassan: Typische Stuckdekoration der Sefewidenzeit

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 14. Schikschin (Ostturkestan): Wandplastik in Stuck

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 16. Khargird (Khorossan): Keramische Inschrift

Abb. 17. Khargird, Mihrab: Stuckornamente

Abb. 18. Kloster Es-Surjani, Haikal-Nische: Stuckornamente

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 19. Deir es-Surjani: Haikalfries in Stuck

Abb. 20. Deir es-Surjani: Stuckfeld über dem Haikalfriese

Abb. 21. Deir es-Surjani: Stuckfeld des Haikalfrieses

Abb. 22. Deir es-Surjani: Stuckfeld des Haikalfrieses

Zu: JOSEF STRZYGOWSKI, DIE SASANIDISCHE KIRCHE UND IHRE AUSSTATTUNG

Abb. 1. DÜRER, Georg
München, Kgl. Pinakothek

Abb. 2. VISCHER, Grabtafel Kmitas
Aus: Daun, Peter Vischer — Krakau, Dom

Abb. 3. DÜRER, Eustachius
München, Kgl. Pinakothek

Zu: HUBERT STIERLING, DÜRER IN DER VISCHERSCHEN WERKSTATT

Abb. 4. PETER VISCHER, Margarethe Tucher, Epitaph
Regensburg, Dom

Abb. 5. DÜRER, Christi Abschied von seiner Mutter
Aus dem Marienleben

Zu: HUBERT STIERLING, DÜRER IN DER VISCHERSCHEN WERKSTATT

Abb. 6. PETER VISCHER, Orpheus und Eurydice
Aus: Jahrb. d. k. pr. K. XII — Louvre, Paris

Abb. 7. DÜRER, Adam und Eva
Kupferstich 1504

Abb. 8. PETER VISCHER, Orpheus und Eurydice
Aus: Jahrb. d. k. pr. K. XII — Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

Zu: HUBERT STIERLING, DÜRER IN DER VISCHERSCHEN WERKSTATT

# RUTHENISCHE HOLZKIRCHEN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von Prinz JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen

Sicher sind schon in früheren Zeiten manchem Reisenden in Galizien die malerischen Holzkirchen aufgefallen. Und mancher wird vielleicht gebebt haben in dem Gedanken, daß sie alle oder fast alle dem Weltkriege zum Opfer fallen würden. Dem ist zum Glück nicht so. Als ich Anfang Juli in Galizien weilte, um die Lazarette bei der Südarmee zu besuchen, konnte ich feststellen, daß eine ganze Anzahl derselben noch völlig unversehrt dastehen. Ja es will mir scheinen, als ob manchmal eher eine Steinkirche als eine Holzkirche dem Kriege zum Opfer gefallen sei.

Wenn ich mich hier speziell mit den ruthenischen Holzkirchen beschäftige, und zwar den griechisch-unierten, so geschieht es, weil sie eine besondere charakteristische Form aufweisen. Manche Herren, mit denen ich darüber sprach, meinten, daß sie an chinesische Bauten erinnern. Dem ist aber nicht so. Es sind einfach die Formen des christlich-orientalischen Kirchenbaues auf die Holzarchitektur übertragen. Natürlich hat dabei manches geändert werden müssen. Denn die Ornamente des Steines können nicht ganz genau in Holz ausgeführt werden. Natürlich ist auch Form und Art der Bedachung eine andere. Dadurch bekommt die Kirche ein scheinbar sehr verändertes Aussehen. Und doch wenn man näher zusieht, ist es ein typischer christlich-orientalischer Bau. Natürlich ist es keine hohe Kunst, nein vielmehr eine echte Volkskirchenkunst, die uns hier begegnet. Und darin liegt entschieden ein besonderer Reiz. In den angewandten Farben macht sich das slavische Element besonders geltend. Manches weist auch auf den Einfluß der abendländischen Kunst hin. Darauf komme ich noch im einzelnen zu sprechen.

Zuvor möchte ich aber einige Worte über das Alter dieser Kirchen vorausschicken. Man ist zunächst versucht, ihnen ein ziemlich hohes Alter zu geben. Das dürfte nicht sehr wahrscheinlich sein. Ich glaube vielmehr, daß keine dieser Kirchen viel älter als 250 Jahre ist, manche sogar jünger. Die besten sind um 1700 entstanden. Man kann das auch daraus ersehen, daß die innere Ausstattung, soweit sie alt und gut ist, meist Anklänge an Formen des Spätbarocks aufweist. Ob freilich in abgelegeneren Orten noch ältere Bauten erhalten sind, weiß ich nicht. Möglich ist es immerhin. Ich habe sieben solcher Kirchen besucht, vier davon eingehend angesehen, drei nur von außen. Sie sollen hier in der Reihenfolge beschrieben werden, wie ich sie besucht habe.

Die erste liegt ganz in den Karpathen, in dem Orte Tucholka, der oft in den Berichten des Krieges genannt wurde. Trotz der vielen Kämpfe ist der Kirche nichts geschehen. Sie liegt etwas erhöht über dem Tale, von Bäumen umgeben. Das Äußere wirkt ganz besonders malerisch (siehe Abb. 1). Eine etwas größere Kuppel ist in der Mitte, zwei kleinere daneben. Eigentümlich sind die Leisten, die sich um dieselben ziehen. Man könnte sie fast mit Bändern vergleichen. Alle drei Kuppeln sind von Kreuzen überragt. Eine Apsis macht sich von außen nicht bemerkbar. Über der Eingangstür zieht sich eine Galerie mit Bögen hin, die noch an den beiden Langseiten etwas weiter geht. Die Türe befindet sich zwischen zwei Fenstern. Auch in ihr sind Fenster. Gegenüber liegt ein niedriges Gebäude, das man versucht wäre, für eine Kapelle zu halten. In der Tat ist es aber der Glockenturm (siehe Abb. 2). Die Architektur ist die gleiche wie die der Kirche. Zwischen beiden befindet sich, wie man auch auf dem Bilde sieht, ein Grabstein,

der sich durch sehr gute Barockformen auszeichnet. Namentlich gilt dies von der Mater dolorosa. Das Innere der Kirche fällt gegen das Äußere ziemlich ab. Die alten Sachen sind als minderwertig zu bezeichnen, die neuen als einfach schlecht. Unter den Ikonen ist nicht eins, das einer eingehenden Beachtung wert ist. Die Ikonostase hat noch einige Erinnerungen an bessere Zeiten. Sie war sicher einmal von einem tüchtigen Schnitzer ausgeführt worden. Alles ist sehr verwahrlost.

Die nächsten drei Kirchen habe ich nur von außen besichtigt, als ich von Strij zum Besuche eines deutschen Reservekorps fuhr. Die Kirche von Wierszawy liegt direkt an der Straße. Sie hat nicht einen so ausgesprochenen Charakter als die anderen, schon weil ihr die Kuppeln ganz fehlen. Dafür hat sie ein großes Dach wie viele nordische Kirchen. Aber die Ornamentierung entspricht den übrigen. Der Glockenturm steht neben der Kirche.

Die Kirche in Jajakowze scheint neueren Ursprungs zu sein oder wenigstens neu hergestellt. Die Formen sind die üblichen, wenn auch nicht so charakteristisch wie in Tucholka. Sie liegt ganz von Bäumen umgeben. Der Glockenturm gleicht fast einer offenen Loggia.

Dagegen ist die Kirche in Civitowa wieder um so malerischer (siehe Abb. 3). Sie ist kleiner als die anderen, hat auch nur eine Kuppel. Über dem Eingang befindet sich ein breites Dach.

Die fünfte liegt in dem kleinen Ort Szumlany, wo der Kampf am Tage vor meinem Besuche getobt hatte. Zum Glück war ihr nichts geschehen. Sie wirkt von außen sehr malerisch (siehe Abb. 4). Die Kuppeln machen sich hier nicht so deutlich kenntlich wie bei den anderen. Das Schindeldach ist in einem ziemlich verfallenen Zustande. An der Südseite befindet sich ein Vorbau, durch den man die Kirche betritt (siehe Abb. 5). Dieser gemahnte mich an einen solchen an manchen koptischen Kirchen. Interessant wirken die grellgemalten Ornamente, in denen sich entschieden das slavische Element geltend macht. Der Turm steht auch hier für sich. Er ist eigentlich ein Glockenstuhl auf Balken. An letzterem erblickt man noch die Reste von Barockengeln. Die Glocken hatten die Russen mitgenommen, damit sie nicht in die Hände der Deutschen fielen. Das Innere ist schlicht, aber gut. Die hübsch geschnitzte Ikonostase stammt aus der Zeit von etwa 1750. Die Blätterornamente daran zeigen eine gute Tradition. Auch einige Ikonen haben einen wirklich künstlerischen bzw. ikonographischen Wert.

Die sechste Kirche liegt wieder in den Karpathen, etwas nördlich von dem heiß umstrittenen Wiszkow-Paß in dem gleichnamigen Dorf (siehe Abb. 6). Sie macht den Eindruck, als ob sie erst wenige Jahrzehnte alt sei. Der Typus ist zwar noch der alte. Aber jedes charakteristische Ornament ist weggelassen. Dagegen dürfte der Glockenturm alt sein. Er wirkt ganz wie eine verkleinerte Auflage der vorher genannten Kirche. Beachtenswert ist die doppelte offene Galerie.

Die siebente und letzte Kirche befindet sich in Toronja, einem Ruthenendorfe in Ungarn, drei Kilometer südlich von dem vorhin genannten Paß. Sie hat ein besonders typisches Äußere (siehe Abb. 7). Freilich fehlen bei ihr die Kuppeln, die den andern die malerische Silhouette geben. Fast rund herum ist das Dach überhängend. Der Glockenturm ist nicht so offen wie bei den andern. Zur Kirche führen mehrere Stufen hinauf. Dann folgt ein offener Narthex, der von sechs Pfeilern getragen wird. Das Innere ist in seiner Art ausgezeichnet. Die Ausstattung ist schlicht und volkstümlich, weist aber gute Tradition auf. Die Ikonostase ist sehr fein geschnitzt. Einige gute Ikonen haben sich erhalten und befinden sich

in trefflich geschnitzten Rahmen. Leider hat die neuere Zeit minderwertige Öldrucke in goldstrotzenden Rahmen hinzugefügt, die nicht gerade zur Verschönerung gereichen. Die Kirche scheint mir aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sein.

Mit diesen Kirchen glaube ich nicht die Aufmerksamkeit auf große Kunstwerke zu lenken. Aber sie weisen auf eine alte Tradition hin. Es wäre zu wünschen, daß sie alle einmal aufgenommen würden, aber nicht bloß architektonisch. Es müßten alle Ikonen, Ikonostasen und Geräte untersucht und die besseren verzeichnet werden. Dann würde sich so recht herausstellen, wie in diesen schlichten Dorfkirchen die Kunst des Orients und des Okzidents einen Bund eingegangen sind. Und darin besteht ein großer Reiz dieser Bauten.

# SEBASTIANO RICCIS ARBEITEN FÜR TURIN

Mit vierzehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY

Die große Bedeutung, die einer genauen Kenntnis des Alterstils Sebastiano Riccis zukommt, beruht nicht allein in dem Vorteile, eine klare Vorstellung der Entwicklung des geschickten und fruchtbaren venetianischen Malers zu erhalten, sondern gewinnt darum an Wichtigkeit, da man bekanntlich gewohnt ist, Ricci neben Gregorio Lazzarini und Giovanni Battista Piazzetta unter die Lehrer Tiepolos zu zählen. Diese Annahme findet freilich keine historische Bestätigung; doch hat schon Cochin den Einfluß Sebastianos im Werke Tiepolos herausgefühlt[1]). Die zwei großen Veröffentlichungen, die vor einigen Jahren über Tiepolo erschienen sind[2]), haben diese Frage ohne viel Skrupel und Zweifel außer acht gelassen. Es ist charakteristisch, daß beide Autoren trotz eines reichen Bildermaterials, mit dem sie ihre Arbeiten ausstatten, gerade die Jugendwerke ihres Meisters nicht reproduzieren und diese fast als wertlos keineswegs erforscht haben.

In jüngster Zeit ist nun ein Aufsatz über Sebastiano Ricci erschienen, der in vollständiger Unkenntnis der vorliegenden Probleme geneigt ist, eine große Verwirrung in der Frage der venetianischen Malerei des Settecento zu bringen[3]). Es handelt sich um das Altargemälde Riccis in der Kirche S. Alessandro della Croce in Bergamo aus dem Jahre 1731, das die Fürbitte des heiligen Gregor und Hieronymus für die Seelen im Fegefeuer darstellt[4]). Dazu kommt der bekannte Stich Fontebassos[5]) nach dem „Modeletto", dem Ricci selbst, wie er dem Auftraggeber, dem Grafen Tassi, in mehreren erhaltenen Briefen[6]) versichert, als das „eigentliche Original" gegenüber dem ausgeführten Bilde, das nur eine Kopie sei, den Vorzug gibt[7]). Planiscig hat nun ein verwandtes Stück (einst Domenico Tiepolo genannt), das sich jetzt in der Wiener Hofburg befindet, mit diesen Kompositionen in Verbindung gesetzt (Abb. 1).

Zu diesem Sachverhalt möchte ich in Kürze folgendes hinzufügen. Vor allem geht die Komposition des Bildes (mit Ausnahme der Heiligenfiguren) wohl auf Salvator Rosas berühmtes Gemälde der Anime del Purgatorio in Mailand[8]) zurück, das bis

(1) Cochin, Voyage d'Italie. Paris 1758. Vol. III, S. 64. . . . Vor Tiepolos verschollenen Arbeiten in S. Polo in Venedig . . . dans le goût de Veronese et plus encore dans celui de Ricci.

(2) E. Sack, G. B. und D. Tiepolo. Hamburg 1910. P. Molmenti, G. B. Tiepolo. Milano, o. J.

(3) Leo Planiscig, Mitt. d. k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege. Wien 1915, S. 123ff.

(4) Planiscig a. a. O. Fig. 5.

(5) A. a. O. Fig. 4.

(6) Botari-Ticozi, Raccolta di lettere nella pittura. . . . Milano 1822, vol. III, 375ff., IV, 94ff.

(7) Man könnte sich hier an Fiamingos Wort erinnern: „Voi dite bene che non vedete l'originale, ma io m'affatico per far assomigliare questa copia all' originale et al modello, che ho nella mente." G. B. Bellori, Le Vite dei pittori scult. et archit. moderni. Roma 1672, S. 281.

(8) L. OZzola, Vita ed opere di Salv. Rosa. Straßburg 1908, S. 144 und 187. In Ermangelung der Photographie des Originals (Phot. Brogi) bilden wir die von Ozzola publizierte Zeichnung aus der Sammlung des Palazzo Corsini ab (Abb. 2). Rosa war bekanntlich in seinen Zeichnungen besonders peinlich und genau; Salvators Bild des heiligen Eremiten Paulus (Brera 607), einst in der Kirche S. Maria Vittoria, hat Magnasco in einer Zeichnung wiedergegeben (Benno Geiger, Alessandro Magnasco. Berlin 1914, Taf. 75). Vgl. auch Riccis Dresdner Panopfer (Nr. 550), wo teilweise ebenfalls der Einfluß von Radierungen Rosas erkenntlich ist. Riccis Schutzengelbild mit den armen Seelen, in der Scuola del suffragio dell' angelo in Venedig, das Planiscig erwähnt, ist von P. Monaco gestochen worden. Vgl. auch Guercinos Bild für S. Paolo in Bologna. Malvasia: Felsina pittrice 1844, vol. I, S. 198 vol. II, S. 267. Lanzi: Storia pitt. 1831, vol. VII, S. 86.

zur Zeit der Franzosenkriege in der Kirche S. Giovanni alle Case rotte (jetzt Brera No. 606) verwahrt wurde. Dieser Zusammenhang ist besonders wichtig, da wir dadurch ersehen, welchen Studien Ricci während seines Mailänder Aufenthaltes oblag.

Doch sind dies nur Nebenfragen, die sich auf das Schicksal eines einzelnen Bildes beschränken[1]) und es ist unsere Aufgabe, darzulegen, wie wenig die allgemeine Vorstellung des Stiles Riccis, wie er aus den Betrachtungen Leo Planiscigs resultiert, mit dem wirklichen Sachverhalt übereinstimmt.

So hat er die Frage aufgeworfen, ob man nicht an einen Rückschlag der Kunst Giovanni Battista Tiepolos auf Ricci denken könnte. Auf diese Hypothese wird wohl niemand trotz aller zugegebenen Assimilationsfähigkeit Sebastianos ernstlich glauben.

Riccis Altersstil zeigt im Gegenteil ein ziemlich uniformes Gepräge, und als er nach seiner Reise in England im Jahre 1716 (oder Ende 1715)[2]) mit 56 Jahren

(1) Die Typen der einzelnen Heiligen sind bekannt: Während der heilige Hieronymus (Bergamo) mit der Hauptfigur von Agostino Caraccis Kommunionbild und Correggio (Tag) eng verwandt ist, geht der Kopf des Kriegers auf dem Wiener Bilde auf die Hintergrundsfiguren des Romualdwunders Sacchis (Vatikan. Galerie und Mosaik in der Peterskirche) zurück. (A. Sacchi als der Lehrer Carlo Marattas, dessen Schüler Antonio Balestra und dessen Nachahmer G. Lazzarini war, in dieser Zeit besonders beachtet. Cochin a. a. O. III, S. 68, fühlt sich direkt vor einem Bilde Lazzarinis an Sacchi erinnert.) Die Figur des heiligen Gregor hat Piazzetta in dem Frontispizblatt seines officium Mariae kopiert und auf seine Weise verändert (Venedig 1740, gestochen von Marco Pitteri) (Abb 3). (Der Typus ist wohl hauptsächlich von Domenichinos Gemälde der Madonna del rosario [Serra, Domenico Zampieri, Roma 1909, Taf. XIII] abhängig. Vgl. auch G. Renis Bild der Galerie Barberini [phot. Anderson 3917] und Scretas heiligen Gregor in der Würzburger Universitätssammlung [Münchner Jahrbuch der bild. Kunst, München 1913, S. 127]).

Die Diskrepanz zwischen dem Wiener Bild einerseits und dem Gemälde in Bergamo und den beiden verschiedenen Stichen Fontebassos nach dem Modeletto Riccis andererseits hat Planiscig dadurch erklärt, daß er die Hypothese aufstellt, die in den Briefen beglaubigte Übermalung des Modelettos hätte darin bestanden, daß Ricci an Stelle des heiligen Hieronymus, wie es das Hauptbild darstellt, und der „Hellebardiers" des zweiten Stiches, die, wie Planiscig sagt, „den Grafen gestört hätten", den Titularheiligen der Kirche (Alexander) abgebildet hätte. Möglich, obwohl man nicht einsehen kann, worin die Idiosynkrasie des Grafen gegen diese Hellebardiers begründet gewesen. Ich möchte daher eine andere Hypothese aufstellen, Für S. Vitale in Parma hat Ricci ein Altargemälde verfertigt, das Ruta (Guida 1780, S. 70) folgendermaßen beschreibt: „Il quadro dell' altare rappr. la B. V. con S. Vitale e Gregorio Magno, con vari angeli che liberano le anime del Purgatorio è di Seb. Ricci (vgl. Affò, Il Parmegianino Servitor di Piazza 1796, S. 134; Cochin a. a. O. I, 66; La Lande, Voyage en Italie. Yverdon 1787, I, S. 391). Da der heilige Vitalis als römischer vir consularis gemartert wurde, ist er oft als Ritter dargestellt (Carpaccio, Venedig, S. Vitale). Ich kenne leider das Bild noch nicht. Da Ricci wie alle Maler dieser Zeit seine Kompositionen oft wiederholte (z. B. der heilige Gregor unter dem Baldachin in Padua Sta. Giustina), so könnte also das Wiener Bild mit dem Parmeser möglicherweise direkt zusammenhängen. Der von Planiscig erwähnte Zusammenhang dieser Kompositionen Riccis mit einem Purgatorio-Bilde Tintorettos in der Galerie zu Parma (vgl. Ostmaston: The Art and the Genius of Tintoretto, London 1915, vol. II, S. 200 und Pl. 204, der es, nach der Abbildung zu urteilen, mit Recht dem Meister abschreibt) würde, falls Tatsache (das Bild befand sich im 18. Jahrhundert im Privatbesitz), ebenfalls unsere Annahme bestätigen, da die Wiener Skizze in einzelnen Details nähere Verwandtschaften dazu aufweist, als die übrigen Versionen.

(2) Gegenüber den bisherigen unsicheren Angaben seines Aufenthaltes oder Dauer desselben in England (Rassegna d'arte 1911, S. 150) kann nun folgendes festgestellt werden: Im Giornale de' letterati (der bekannten Zeitschrift, die auf Anregung Apostolo Zenos, Scipione Maffeis und Vallisnieris in Venedig erschien) findet sich im 24. Band für das Jahr 1715 (1716 publiziert) auf Seite 381ff. folgende Londoner Notiz: Il Sign. D. Alimari ha fatto stampare in Londra il sequente libro: Dorothei Alimari Mathematici Veneti: Longitudinis aut terra aut mari investigandae methodus 1715, mit astronomischen Tafeln und 5 Stichen. Il Sign. Sebast. Ricci, che dall' autore suo amico ebbe la cura di farlo imprimere nel tempo di sua dimora in quella città lo dedica . . . weiter wird gegen die Annahme der

wieder längeren Aufenthalt in Venedig nimmt[1]), wird der 20jährige Tiepolo (der um diese Zeit sich eben mit seinen ersten Versuchen ganz unter Piazzettas Einfluß der Öffentlichkeit vorstellt) doch keine Veränderung der in allen Sätteln gerechten Kunst Riccis hervorgebracht haben. Und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die folgenden Werke Tiepolos wie die Schlachtenbilder der Cà Dolfin oder die Arbeiten für Udine trotz ihrer großen Qualität unverkennbar die Hand eines jugendlichen und ungeübten Meisters verraten, denen nicht die Kraft zukam, den Stil eines alten, seit Dezennien schaffenden Künstlers in eine Richtung zu lenken, in der die Grundbedingungen und die Auffassung sich meist konträr gegenüberstanden.

Wenn wir aber hören, daß von einem Einfluß Piazzettas auf Sebastiano gesprochen wird, der das Gemeinsame, das Ricci und Tiepolo „verbindet", erklären soll, wie dies an Hand der Assunta in der Wiener Karlskirche ausgeführt wird, so beruht diese Annahme zwar auf einer ganz neuen, aber höchst unglücklichen Verdrehung der ganzen tatsächlichen Entwicklung[2]).

Die Fehlerquelle besteht zunächst darin, daß Planiscig sich auf die kurzen Notizen beschränkt, die Longhi[3]) (1762), Zanetti[4]) (1771) und Lanzi (1797) bringen. Dagegen scheint ihm völlig unbekannt zu sein, daß wir aus der Zeit, die den Ereignissen ganz nahesteht, vollständige Viten Riccis († 1734) besitzen, von Pascoli[5]) angefangen, dessen Werk zwischen 1730 und 1736 erschien, weiter die anonyme Schrift zu den wichtigen Gemälden im Besitze des englischen Konsuls bei der Serenissima, John Smith (1747)[6]) (welche Werke von Liotard gestochen, jetzt in der Galerie in Hampton Court verwahrt werden), und zuletzt D'Argenvilles Lebensbeschreibung[7]), welcher eingangs davon spricht, daß er Ricci in Venedig persönlich gekannt habe — was als gewisse Bürgschaft für den Wert seines Berichtes gelten kann.[8])

Mit Ausnahme der Schrift über die Gemälde der Sammlung Smith sind dies allgemein bekannte Werke, ohne deren Kenntnis man besser nicht mit der Erforschung irgend einer Frage der italienischen Barockmalerei beginnen sollte. Ihre Benützung aber hätte den Autor davor bewahrt, Fehler zu begehen, wie etwa die Annahme, daß Ricci in Bologna (neben Guercino) den Einfluß Crespis aufgenommen hätte[9]).

Als der Künstler (geb. 1659 oder 1660) nach Bologna kam, stand er nach den übereinstimmenden Berichten der Autoren noch in jungen Jahren[10]). Es entsprang

„Signori Giornalisti" in Lipsia polemisiert, die die Namen Alimari und Ricci als das Pseudonym einer Person hielten. . . . Denn: „Chiunque ha gusto per la pittura sa, quanto vaglia e sia eccelente il sign. Ricci in quella nobilissima arte nella quale ha dato prove . . . e specialmente in Inghilterra, ove si fermò qualche tempo . . . e presentamente (1716) soggiorna in questa città di venezia."

(1) 1718 fällt die Aufnahme Riccis in die Pariser Akademie, aber auch gleichzeitig die Vollendung seiner Fresken in Belluno.

(2) A. a. O., S. 129, auch 128.

(3) A. Longhi, Compendio delle vite dei' Pittori Veneziani. 1762, S. 9/10.

(4) Zanetti, Della pittura veneziana. Venezia 1771, S. 437f.

(5) L. Pascoli, Vite de Pittori . . . Roma 1730—1736, vol. II, S. 378—386.

(6) Descrizione de' Cartoni disegnati da C. Cignani e de' quadri dipinti da Seb. Ricci . . . Venezia 1749.

(7) D'Argenville, Abrégé de la vie de plus fameux Peintres . . . Paris 1762, vol. I, S. 305—309.

(8) Dazu kommt noch der „elogio S. Riccis" in der „Serie degli uomini i più illustri in pittura . . ." Firence 1775, vol. III, S. 111—115.

(9) Planiscig a. a. O., S. 123.

(10) Für Riccis Arbeiten in Bologna vgl. Ascoso (= Malvascia), Pitture . . . di Bologna 1705, S. 219, und den Stich von „Do Bo". In dem Inventar der Casa Ranuzzi di Bologna aus dem Jahre 1698 wird eine lange Reihe von Bildern Riccis erwähnt, darunter „un Pane e Siringa di Seb. Ricci in Paese del Peruzzini" († 1694). Campori, Cataloghi inediti, S. 410ff.

dies der Gepflogenheit venezianischer Maler[1]), ihre Studien jenem Kunstzentrum zu widmen, wo seit einem Jahrhundert die akademische Norm der Zeichnung ohne Abbruch des Kolorits gepflegt wurde. „Per correggerla" (sua „Facilità"), wie Longhi[2]) charakteristisch genug sagt, und der um fünf Jahre jüngere Giuseppe Maria Crespi wird in dieser Zeit noch mehr ein Lernender denn ein Stilbildner gewesen sein.

Vor allem aber waren es neben Guercino die Carracci und im nahen Parma Correggio[3]), die Ricci suchte, und es ist kein Zufall, daß er, der in Rom im Palazzo Farnese wohnt[4]) und die große Sammlung (jetzt Neapler Museum) studiert, in dem Bilde der Sakristei in Sti. Apostoli[5]) (Abb. 4) und auch in der Dresdner Himmelfahrt (Abb. 5) Lodovico Carraccis Transfiguration (Bologna Pinacoteca) (Abb. 6) unverkennbar benützt.

Abgesehen nun davon, daß man in dem Bilde der Karlskirche[6]) wohl aber auch gar nichts von Piazzettas Einfluß erkennen kann — das Werk ist das Produkt einer Filiation, die über die Assunta-Bilder von Tizian, Correggio, Paolo Veronese, der Carracci und ihrer Nachfolger (Guido Reni in Genua) und Baroccios Dresdner Himmelfahrt und Cignani im Rahmen der eigenen Kunst Riccis sich entwickelt — so ist es gerade dieser Unterschied, der fast das Aussehen einer parallel immer wirkenden Kontrastwirkung hat, der uns ermöglicht, etwas Licht in die Scheidung der führenden Elemente der venezianischen Malerei des Settecento zu bringen.

Hatte schon das Zarte und Schmächtige, das Graziöse und Spirituelle Crespis, jene psychologisch-durchgeistigte Auffassung, die von innen heraus fluktuiert, die Intimität der Gesamterscheinung, das starke Durchdringen der Formen Renis (Kruzifix Crespis in der Brera) und Baroccios, den er in Urbino studiert, Rembrandts und van Dycks, die empfindsame Zeichenweise, die Verschiedenheit der Kompositionsprinzipien und hauptsächlich das Kolorit, das aus dem Dunkeln einzelne Partien aufhellend, oft fast monochrom hervorholt und wieder verschwinden läßt, sich in Technik, Stil und Wesen von Ricci unterschieden, so ist dies bei Piazzetta noch viel stärker der Fall.

Der um ganze 22 Jahre jüngere Künstler, der kaum die Lagunenstadt verläßt und auf das langsamste und sich selbst schwer fallend wenige Werke verfertigt, Dinge, die vollständig mit jenem erwogen-durchdachten Charakter eines Crespi, jenes prätenziösen Typus eines einsamen Sonderlings, übereinstimmen, dieser hätte den Altersstil Riccis beeinflußt, der von Ehren und Aufträgen überhäuft unter den Prokuratien von S. Marco „alla grande", wie Longhi und D'Argenville berichten,

(1) Zum Beispiel Fumiani (vgl. meinen Artikel im Allgem. Künstlerlexikon Bd. XII, im Erscheinen), Balestra und Piazzetta.

(2) Longhi a. a. O., S. 9.

(3) Für den Einfluß Correggios (Diana in Parma) vgl. das 1718 datierte Freskofragment im Museo Civico in Belluno (Bollettino d'arte IV, 291). Man denke auch an die Bemerkung von Raffael Mengs (Opere Roma 1780, II, S. 167).

(4) Pascoli a. a. O., S. 379.

(5) Das Bild wird zum ersten Male in Titis Nuovo studio . . ., Roma 1708, in den aggiunte S. 26 (!) erwähnt. 1702 wird die Kirche von Clemens XI. von Grund aus wieder aufgebaut und 1724 neu eingeweiht. M. Armellini, Le chiese de Roma . . ., Roma 1891, S. 252. Vgl. Correggios Fresken in Parma (Christusfiguren).

(6) Ricci erhielt für dieses Gemälde den hohen Preis von 6000 Gulden. A. Ilg, Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer von Erlach, Wien 1895, S. 683. Ich werde demnächst versuchen, im Hof- und Staatsarchiv die Originalrechnung aufzufinden. Über die überlieferten Arbeiten Sebastianos für Schönbrunn haben die Arbeiten von Dernjač und Tietze (Österreich. Kunsttopographie Bd. II) keine Aufschlüsse geben können.

lebte?[1]). Jener Piazzetta, der Schüler Antonio Mulinaris, der als künstlerische Persönlichkeit an Tiefe und Gedankenreichtum höher zu schätzende Künstler, der Crespis Gestalten unter der Wucht guercinesker Kunst verstärkt und monumentalisiert, der noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts das Chiaroscuro und den brandigen Ton des Seicento unter dem Eindruck Rembrandts[2]) beibehält und in seinen Zeichnungen und Stichvorlagen den Wert der sicheren Linie betont. Die venezianische Guida von 1705[3]), die eine ganze Reihe von Werken des lange in der Ferne verweilten Ricci aufzählt, weist noch kein Gemälde Piazzettas auf. Und Riccis Dresdner Himmelfahrt Christi, die 1702 datiert ist[4]), genügt vollständig zur Erklärung der Entwicklung des Meisters, dessen Hauptabsicht die Auflichtung des immer blasser werdenden Kolorits und die Ausbildung der hingeworfenen Farbenstriche bedeutet und als deren Endresultat das Bild der Karlskirche betrachtet werden kann. Und sicher, daß eine solche Studie, wie nach dem Berichte Albrizzis Piazzetta als sein erstes Gemälde versucht hätte „una azione notturna con le figure illuminate soltanto da una lucerna" zu malen, alles andere als den Intentionen Riccis entsprochen hätte.

Um auf Riccis Bologneser Aufenthalt zurückzukehren, so war es, wenn es sich um einen modernen Künstler handelte, Carlo Cignani (1628—1719) und sein Atelier, die hier maßgebend waren, der Künstler, der das Primat in der bolognesischen Schule des 17. Jahrhunderts inne hatte, der Schöpfer der Kuppelfresken des Domes von Forlì[5]), aus welcher Quelle auch Giovanni Batista Pittoni, neben Baroccio, besonders geschöpft hatte, Dinge, die man freilich in den Arbeiten von Laura Chioggiola-Pittoni umsonst suchen würde.[6]) Der große Eindruck, den Crespis Sakramentenbilder (Dresdner Galerie) hervorriefen, die Dezennien später um 1712 entstanden[7]), hat auch an Ricci nicht wirkungslos vorübergehen können. Etwa in dem knienden Manne des Ludwigsbildes der Superga (um 1726). Und nichts ist charakteristischer als der Vergleich von Riccis Kommunion der heiligen Lucia[8]) in der vormaligen Galerie Crespi in Mailand mit dem Kommunionbild der Sakramentenfolge des „Spagnuolo". Ricci hat das Religiös-Genrehafte ins Zeremonielle umgewandelt, die Figuren klassizisiert und beim näheren Zusehen bemerkt man

(1) Man beachte den Bericht D'Argenvilles a. a. O., I, S. 320: „Dans la vigueur de son âge, il étoit (Piazzetta) d'un tempérament très-vif et jaloux de sa réputation. Il eut à combattre les ennemis ordinaires du merite, ce furent ses rivaux: Sebastien Ricci fut du nombre, et il lui raprocha vivement l'offre qu'il avoit faite à des Sénateurs, de corriger et de retoucher un de ses tableaux. Cette dispute auroit été très-loin, si des amis communs ne fussent venus a tems pour en empêcher les suites...

(2) Man vergleiche die einzige eigenhändige Radierung Piazzettas (1738 datiert) als Schlußvignette zu den „Studi di pittura Venezia 1760, die nach dem Bericht des Herausgebers Albrizzis — „sull gusto di Rembrandt" — verfertigt war.

(3) Il Ritratto overo le cose più notabili di Venezia, 1705.

(4) Im Inventar 1722 in der katholischen Kirche zu Dresden. Man denke an Salvator Rosas Radierung mit dem Gigantensturz. Die von Mariette überlieferte Bemerkung Riccis über Raffael, die Planiscig ironisiert, scheint vor diesem Bilde doch nicht so sinnlos (Transfiguration). (Vgl. den Stich von F. J. Spoeth nach der „Entführung der Nymphe Egine" von Le Clerc fils.)

(5) Frati: Varietà artistica. Città di Castello 1912, S. 174 ff.

(6) Laura Pittoni: Dei Pittoni. Bergamo 1907 und zahlreiche Aufsätze.

(7) Das Bild mit der Darstellung der Taufe ist 1712 datiert.

(8) A. Venturi: La Galeria Crespi. Milano 1900, S. 188. Ricci hat das Sujet für die gleichnamige Kirche in Parma gemalt. Vgl. Tiepolos Bild in SS. Apostoli in Venedig.

leicht, daß dieser Einschlag zurückdringt vor der Erinnerung, die Agostino Carraccis und Domenichinos Hieronymusbilder verwendet.[1])

Auch wäre es falsch zu meinen, daß die tatsächliche Einwirkung Magnascos den in Mailand weilenden Ricci sofort überkommt, denn das erhaltene Deckenfresko des Ossario di S. Bernardino[2]) und das Schutzengelbild in der Carminekirche in Pavia[3]) zeigen noch ganz bolognesischen und correggesken Charakter, ohne im geringsten die Beeinflussung Lissandrinos erkennen zu lassen.

Für die Erforschung dieser Fragen ist es also wichtig, einige Bilder von Riccis Stil nach seiner englischen Reise abzubilden. Ohne noch selbst über das vollständige, äußerst umfangreiche und zerstreute Material zu verfügen — da es uns für unseren durch den Krieg unterbrochenen Plan einer Entwicklungsgeschichte der venetianischen Malerei seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Tode Tiepolos mehr darauf ankam, aus den verschiedenen Epochen des Künstlers sichere und datierte Werke festzustellen, können wir doch mit Heranziehung der publizierten Bilder in der Chiesa di S. Rocco[4]) und Gesuati[5]) mit den Photographien der Budapester Skizze für das Bild der Karlskirche[6]), welche Werke einstimmig als die letzten Arbeiten des Künstlers bezeichnet werden, einen ziemlich klaren Begriff seines Endstils erhalten.

Wir besitzen nun in Turin an verschiedenen Orten verstreut eine ganze Reihe von Werken Riccis, die alle auf das Beste historisch und literarisch beglaubigt sind, — einige weisen Signaturen auf — und von denen die meisten durch Rechnungen entweder datiert werden oder deren Entstehung durch Dokumente fast auf ein oder zwei Jahre festgestellt werden kann.[7])

Es ist ein Irrtum, wenn Planiscig von einer Reise Riccis nach Turin spricht, obwohl schon Pascoli, der sonst mit Wohlgefallen alle Streifzüge des Künstlers vermerkt, nur von Aufträgen für den sardinischen König berichtet. Nach den Forschungen von de Vesme und meinen Archivstudien ist es aber nun nachgewiesen, daß Ricci diese Werke, die in die Jahre 1724—1726 fallen, in Venedig ausgeführt hat. Und da wir wissen, daß er im Jahre 1727 mit Niccolò Bambini als Schieds-

(1) Das erstere in der bolognesischen Pinakothek, das zweite in der Vatikanischen Galerie. Serra a. a. O., S. 40 und 44.

(2) Latuada: Descrizione di Milano 1737, vol. II, 21. Das Fresko war sicher 1695 schon vorhanden, da in diesem Jahre die Kirche eingeweiht wird.

(3) Bartoli: Notizie delle Pitture . . . . ., che ornano le principali città d'Italia. Venezia 1776, Vol. II, S. 7. Das von demselben Autor (vol. II, S. 23) erwähnte Bild in der Kirche S. Felice ist verschollen, da an deren Stelle jetzt ein Waisenhaus errichtet wurde, in dem ich trotz eifrigen Suchens mit Hilfe der liebenswürdigen Vorsteherin keine Spur mehr finden konnte. Ich werde beide Werke (Mailand und Pavia) an einem anderen Ort publizieren.

(4) Abg. Molmenti a. a. O., S. 10.

(5) Abg. Corr. Ricci: Die Kunst in Nord-Italien. Stuttgart 1911, S. 101.

(6) Phot. Hanfstaengl.

(7) Das Studium und die Aufnahme dieser Bilder war mit großen Schwierigkeiten verbunden. Die Kirche der Veneria Reale dient jetzt als Materialdepot der italienischen Armee und in der Superga hatte ich große Mühe die Erlaubnis zu erhalten, Notizen machen zu dürfen. Für den Permesso der Aufnahmen der Bilder des kgl. Schlosses und der Superga waren lange Unterhandlungen der österreichisch-ungarischen Botschaft in Rom mit drei italienischen Ministern erforderlich. Ich habe Herrn Legationsrat Grafen Ambrózy, damals chargé d'affaires der genannten Botschaft, für seine liebenswürdige Hilfe und Intervention meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen. In Turin haben mich Direktor Graf de Vesme von der Galerie, Graf Sforza und avvocato Sella vom Staatsarchiv, Herr Agosto Telleuccini vom Ministero della real casa, das Ufficio regionale und die Vorstehung des Eremo auf das Liebenswürdigste gefördert, was ich dankbar erwähnen will. Die Aufnahmen rühren von dem Photographen dall' Armi in Turin her.

richter für die Neuausschmückung der Santokirche in Padua fungiert, so kann über diese Frage kein Zweifel mehr bestehen.[1])

In Turin herrschte seit dem 17. Jahrhundert reiche Kunsttätigkeit. Vor allem die Architekten Guarino Guarini (capella del sudario) und Filippo Juvara (Superga, Filippini, Stupinigi), die gewissermaßen als Repräsentanten der Prinzipien Borrominis einerseits und des Stiles Berninis und Cortonas andererseits gelten können. Maratta, Trevisani, Franceschini, Solimena, Conca, Mura, Pannini hatten reiche Aufträge erhalten, ohne meist selbst nach Turin gekommen zu sein. Der bedeutendste Maler des 18. Jahrhunderts ist Claudio Beaumont, der in Rom bei Trevisani gelernt hatte, und 1731 nach Turin berufen wird (Decke der Armeria, Altarbilder der Superga, Arbeiten im kgl. Schloß). Die Inventare der königlichen Galerie führen schon im 17. Jahrhundert eine Reihe von guten Bildern auf, 1741 sollte ein Teil der Bildersammlung des Prinzen Eugen von Savoyen aus Wien mit dieser vereint werden, während der berühmte Scipione Maffei den Bestand an antiken Denkmälern und Inschriften aufstellt und ordnet und teilweise in seinem Museum Veronese publiziert.

Die erhaltenen Bilder Riccis in Turin lassen sich nun chronologisch in folgende Gruppen zerlegen:

I. In das Jahr 1724 fällt die Zahlung[2]) von 1039,14 Lire für zwei große Bilder, die Sebastiano in Venedig als Sopraporten für das gabinetto grande der Appartements der Prinzessin von Piemont im Turiner Schloß verfertigte. Die beiden Stücke in breitem Längsformat befinden sich jetzt in der kgl. Galerie und stellen die Götzenverehrung König Salomons (Nr. 599) und die Vertreibung der Hagar durch Abraham (Nr. 595) vor (Abb. 7 u. 8). Unverkennbar läßt sich der cortoneske Stil Luca Giordanos erkennen, jenes Künstlers, der für die Entwicklung der Malerei in Venedig als einer der bedeutendsten Faktoren anzusehen ist. Neben seinen zahlreichen Werken, die er in venezianischen Kirchen (Sta. Maria della Salute, S. Pietro di Castello [anime del purgatorio], S. Maria della Carmine, S. Maria del Pianto [Kreuzabnahme der Akademie], S. Justina in Padova) und Privatgalerien hinterlassen hat, ist es sein Einfluß auf Carlo Loth und andere Künstler, der hier maßgebend ist. Ein Vergleich mit Loths Gemälde des Wiener Hofmuseums[3]), das die Segnung der Söhne Josephs durch Jakob darstellt, mag als Beweis gelten. Für den Typus des Abraham etwa und dem Aussehen der Pagen oder des kleinen Ismael dienen diese Figuren als beste Vorstufe. Nur daß sie hier verfeinert sind, ins Graziöse umgesetzt und malerisch aufgelöst, und daß statt des Gehaltes der Kunst Peter Paul Rubens mit seinen starken Körperformen ein schmächtigeres Aussehen an die Stelle tritt, ein Kunstwollen, das den Stil Paolos und Correggios zu einer gefälligen Wirkung verarbeitet, wobei der Eindruck Nicolas Poussins allenthalben neben diesen malerischen Komponenten als Kompositionsfaktor und Betonung des Plastischen durchdringt. Von großem Interesse für die Verstoßung der Hagar ist der Vergleich mit der gleichen Darstellung Cortonas im Wiener Hofmuseum und die Parallelstellung mit der Komposition Adrien van der Werffs in der Münchener Pinakothek, wo jener seit Rembrandt häufige „Homertypus" im Ausdruck Abrahams verwandt wird, zwischen welchen Werken Riccis Gemälde entwicklungsgeschichtlich etwa in der Mitte steht. In dem hellen Kolorit zeigt sich ebenfalls der Einfluß der neapolitanisch-römischen Kunst Giordanos, besonders charakterisiert in jener schil-

(1) Gonzati: La Basilica di S. Antonio de Padova. Ibid. 1853, I, S. 98 f.

(2) De Vesme: Catalogo della Regia Pinacoteka di Torino. 1909, S. 164, 165.

(3) Nr. 1551. Phot. Hanfstaengl (vgl. auch die Bilder von Pietro Ricchi aus Lucca).

lernden Farbengebung, mit der Ricci die Gewänder ausstattet, eine Mischung von Weiß, Blau und Rosa, die changierend den Eindruck des Leichtigkeit und Grazie erwecken soll.

II. Die zweite Gruppe stellt zwei Gegenstücke dar, die in Venedig in den Jahren 1725—1726 vollendet wurden und für das Gabinetto giallo der kgl. Gemächer im Castello di Rivoli bestimmt waren. Der Künstler erhält als Preis 4877,7,7 Lire piem. und 1619 Lire als Geschenk.[1]) Auch diese befinden sich heute in der Turiner Galerie, Nr. 584 stellt die Susanna vor König David vor, während auf Nr. 598 das Wasserwunder Moses abgebildet ist (Abb. 9) Das erste Stück ist eine vielfigurige Komposition, wo erst bei näherem Zusehen der ganze Inhalt der Darstellung erkannt wird. Während Susanna vor dem auf dem Throne stehenden David kniend um Schutz fleht, werden in der rechten Ecke die beiden Alten in Ketten geworfen. Hier wiederholt sich der Typus des Abraham, wie wir ihn in dem Hagarbilde kennen lernten. Da dieses Gemälde unverkennbar von der Einwirkung der gleichzeitigen französischen Malerei berührt ist, und dies zu den komplizierten und ungeklärten Fragen der Beziehungen Venedigs mit der französischen Kunst führt (Riccis Bild für die Pariser Akademie, Aufenthalt Rosalba Carrieras in Paris, ihre Beziehungen zu Vleughels, andererseits die Tätigkeit Louis Dorignys in Verona und in Venedig, der van Loos in Turin und die Künstler der französischen Akademie in Rom), so müssen wir des beschränkten Umfanges dieser Abhandlung wegen die Analyse dieses Bildes auf einen anderen Zeitpunkt verschieben. Besonders wichtig ist das zweite Bild mit dem Wasserwunder Moses; denn Ricci hat bekanntlich dieses Thema früher schon für die venezianische Kirche S. Cosma e Damiano alla Guidecca gemalt, ein Gemälde, das nach längerem Verstecktsein vor kurzem wieder aufgefunden und von Fogolari publiziert wurde.[2]) Als Grundlage für beide Gemälde sind die Darstellungen Poussins, wie etwa die Mannalese im Louvre[3]) oder Durchgang durch das Rote Meer in Longford Castle[4]) neben Salvator Rosas Einfluß ohne weiters anzunehmen. Die Verwandtschaft bezieht sich auf jene Verteilung der in alle möglichen Bewegungen und Körperstellungen versetzten Figuren, die mit dem Schöpfen und Sammeln der wunderbaren Gabe beschäftigt sind. Hier und da lassen sich beiläufige Annäherungen an antike Gruppen wie etwa an die Fechter der Tribuna oder an den Arrotino erkennen. Merkwürdig wie das Motiv der Mutter, die einer hungernden Frau die Brust reicht, wie es Poussin darstellt, in Riccis beiden Bildern[5]) der veränderten Handlung entsprechend übersetzt wird, indem ein Mädchen der vor Durst verschmachtenden Alten den Becher zum Munde führt. Solche Figurengruppen, wie besonders auch die Anbringung jener Frau mit dem Kinde im Arm, die im venezianischen Bilde in wenig veränderter Form gleich zweimal wiederkehrt, gehören zu den stehenden Schemen der italienischen Barockmalerei und es genügt nur an die Bilder der Bassani, der Proccacini, Baroccios, Giordanos, Solimenas zu erinnern, um den Überdruß zu verstehen, der sich in den Worten Algarottis über die unzählig oft wieder-

(1) de Vesme a. a. O., S. 162, 165.

(2) Fogolari: Bollettino d'arte I, fasc. VII, S. 3ff. Das Bild galt von jeher als Hauptwerk Pascoli II, 382, der die Landschaft dem Marco zuschreibt, vita des Konsul Smith, S. 79, Zanetti a. a. O. 441 und Longhi a. a. O. Das Bild muß zwischen 1705 und 1733 entstanden sein. Holländischer Einfluß (Berchem). Als Gegenstück diente das bekannte Brotvermehrungswunder Christi von Pittoni.

(3) W. Friedländer: Nicolas Poussin, München 1914, S. 203.

(4) a. a. O. S. 201.

(5) In Venedig an der rechten, in Turin an der linken Bildkante.

holte Reduplizierung dieses Motives auslöst.[1]) „Oltre a ciò in troppo più altri vizi cadono i manieristi nello istoriare e nella disposizione delle figure. Lasciando andar quel gruppo loro favorito della donna col bambino in collo e con un putto che scherza da piedi e altri simili cose, che sogliono mettere sulle prime linee del quadro, lasciando andar quelle mezze figure nello indietro . . .". Der Unterschied zwischen dem venetianischen und dem turiner Bild besteht nun darin, daß im ersteren der Einfluß Magnascos und Rosas besonders deutlich erkennbar ist. Statt der schwarzen, zitterigen und tokierten Modellierung wirkt das turiner Bild in Farbengebung und Anordnung ruhiger und glatter. Im Bilde in Venedig sind die beiden Hauptfiguren voneinander getrennt dargestellt, Moses selbst unter der arbeitenden Menge erscheinend, oben am Berge Aron, der gewissermaßen eine Wiederholung der Zauberkraft andeuten soll. Der eine Gedanke, der den Inhalt der Darstellung ausmacht, beherrscht hier das ganze Bild. In Turin dagegen ist das Gemälde in verschiedene, fast voneinander unabhängige Pläne eingeteilt, die Gruppen zu einzelnen in sich geschlossenen Partien aufgelöst, Moses und Aron als Nebenerscheinung in den Mittelgrund geschoben[2]). Hier ist nicht mehr eine Idee, auf die die Komposition aufgebaut ist, sondern die Anordnung zerfällt in einzelne, künstlich erdachte und abgewogene „komponierte" Teile, wie dies etwa für Lazzarinis Giustinianibild[3]) charakteristisch ist, aus welchem Werke übrigens der junge Mann mit dem weichen Hut kopiert erscheint. Fabelhaft der Ausblick auf das weite Plateau, das von zahllosem Volke erfüllt ist und das in leichten und zarten Nuancen von Blau, Rosa und Weiß in den graublauen Himmel übergeht. Solche Kompositionen Riccis (insbesonders die erste) sind mit die Vorlagen gewesen, als Giovanni Battista Tiepolo seine Darstellung in Verola nuova[4]) und die eherne Schlange für S. Cosma e Damiano (Venedig, Akademie) schuf.

III. In der Juavarakirche der Superga bei Turin befinden sich als Gegenstücke zu zwei Gemälden Beaumonts die beiden prächtigen Altarblätter mit dem Martyrium des heiligen Mauritius und seiner thebanischen Kohorte und die Verehrung der Dornenkrone Christi, die der hl. Ludwig dem Volke zeigt (Abb 11 u. 12). Das erstere Bild ist mit den Initialen S. R. F. bezeichnet. Nach den Untersuchungen Telleuccinis[5]) waren die Altäre schon 1726 geschmückt. Ob sich dies auf das Einfügen der Bilder bezieht, ist schwer zu sagen. 1729 werden sie bezahlt. Unverkennbar ist in dem ersteren Bilde die Annäherung an Poussin ersichtlich, dessen Martyriums des hl. Erasmus[6]) (vatikanische Galerie) für den Typus des Hohenpriesters besonders wirksam gewesen ist. Die Gruppe des in der einen Ecke knienden Soldaten, gegen den ein Scherge mit einer Hacke zum Schlage ausholt, entspricht jenem antiken Schema der „Submissi", wie sie etwa Poussin in seinem Wiener Bilde[7]) darstellte, während die Leiche des Geköpften, über die ein junger Mann, sich beugend, ein Tuch breitet, fast von der auf der Seite liegenden Perserfigur des

(1) Algarotti: Opere. Livorno 1764, vol. II, S. 192.

(2) Vgl. die Kompositionen Tintorettos, besonders das Wunder der Brote und Fische in der Scuola di S. Rocco. Thode: Tintoretto. Leipzig und Bielefeld 1901, S. 98.

(3) Abg. Molmenti a. a. O., S. 8.

(4) Da Sack a. a. O. und Molmenti a. a. O. nur die Abbildungen der Skizzen dieser Bilder geben, so ist die Reproduktion des Hauptbildes im Archiv für Kunstgeschichte, Bd. II, Tafel 29 sehr zu begrüßen.

(5) Augusto Telleucini: La R. chiesa di Soperga, Torino 1912, S. 31 ff.

(6) Friedländer a. a. O., S. 35 und 143. Für den sehr gebräuchlichen Typus vergleiche den hl. Matthäus der Madrider Apostelfolge von Rubens (Klass. d. Kunst. 1905, S. 13).

(7) Friedländer a. a. O., pag. 141.

atalischen Weihgeschenkes (einst Sammlung Farnese) abhängig erscheint. Wahrscheinlich nach dem Vorhergesagten, daß Ricci diese Figur gekannt. Doch wird er sich wohl eher auch für dieses Motiv ebenfalls an Poussin gehalten haben. Wichtig ist auf den Unterschied zu weisen, wie Ricci den Fahnenträger abbildet, im Gegensatz zu der bekannten erregten Haltung derselben Figur auf Bildern Pittonis oder Piazzettas Pagen der Dresdner Galerie. Der Engel endlich, der herabschwebend die Martyriumspalme dem Heiligen darbringt, ist jener Typus, der für Ricci besonders charakteristisch[1]), immer wieder in gleicher Form und Aussehen wiederkehrt. Er entspricht einem etwas ins zierliche, ein wenig ins „rokokohafte" umgestalteten Typus, wie ihn Pietro da Cortona in seiner Barberinidecke gemalt hatte. Dieser Ursprung, der noch mit correggesken und bolognesischen Elementen[2]) durchsetzt ist, ergibt den Unterschied, den etwa Piazzetta seinen Engelsgestalten verleiht. Man vergleiche dessen Schutzengel in der Kasseler Galerie, dessen Gemälde in S. Vitale[3]) oder dessen Engelchöre in der Kuppel von S. Giovanni e Paolo in Venedig. Hier ein viel jugendlich-kindlicherer Typus, etwas Schnippisches und Keckes mit der kleinen, eingedrückten Nase und dem sentimentalen Blick der tiefliegenden Augen, die gestreckten Beine, geschmeidig und äußerst grazil, in schlanke und zarte Füße ausgehend, während Ricci dieselben verhältnismäßig kurz und voller bildet, mit einer Wölbung etwa in der Art der schlafenden Antiope Correggios im Louvre oder Berninis Verità der Casa Bernini. Im zweiten Altarblatt ist die Verehrung der Dornenkrone Christi zur feierlichen Zeremonie erhoben. Vor dem Altar der König im hermelinbesetzten Mantel und blauem Kleide, das heilige Symbol der knienden Menge zeigend. Im Hintergrund ein schiefgestellter Bau, der die Perspektive betont. Den Zusammenhang mit den Gestalten Crespis, (vorgebeugter kniender Mann im Vordergrund)[4]) haben wir schon früher hervorgehoben. Andere Gestalten gehen wieder auf Guercino (Bild in Brüssel)[5]) zurück, für den Ausdruck des hl. Ludwig werden wir an Lebruns Darstellung für die Kapelle von Villeneuve Le Roi erinnert.[6])

IV. Um dieselbe Zeit fällt die Entstehung des Bildes mit der Muttergottes und dem heiligen Sebastian, Mauritius (Bischof von Angers) und Rocchus in der Schloßkapelle der Veneria Reale[7]) bei Turin (Abb. 13) Das Bild ist S. Ricci f. signiert. Für die Marmorumrahmung dieses Altars habe ich im Turiner Stadtarchive wichtige Notizen gefunden, die auch für die Juvaraforschung von Bedeutung sein können. Aus diesen Rechnungen[8]), die teilweise von der Hand Juvaras selbst geschrieben sind und mit Zeichnungen von ihm versehen sind, kann man entnehmen, daß die Altäre im Jahre 1725 schon fast vollendet waren, daß man aber den Plan hatte, einige

(1) Riccis Bilder der Veneria Reale, Karlskirche, Gesuati.

(2) Vergleiche besonders die Engel in Pretis Fresken in S. Andrea della Valle in Rom. Phot. Anderson 6347 f. Im Gesichtsausdruck starke Anlehnungen an die Procaccini (z. B. Brera Nr. 345).

(3) Fogolari: Bollettino d'arte I, fasc. 5, S. 24.

(4) Man vergleiche als Gegenbeispiel Piazzettas Rosenkranzbeter im Officium a. a. O., 1740, S. 357, das dem Charakter Crespis bei weitem stärker treu bleibt.

(5) Phot. Hanfstaengl.

(6) Stich von Gerhard Edelinck.

(7) Pascoli a. a. O. I, S. 52. Cochin a. a. O. I, 29. Die Veneria Reale im 17. Jahrhundert als Jagdschloß erbaut, 1664 hatte der Graf Amedeo de Castellamonte ein Werk über das fast fertige Gebäude und seine Parkanlagen verfaßt. Nach der Zerstörung durch die Franzosen (1706) wurde der Neubau Juvara übergeben.

(8) Turin, Staatsarchiv, III. Sezione (Curia Maxima) conti della real casa 1724—1726.

Änderungen an ihnen vorzunehmen. Das Bild wirkt äußerst monumental und farbenprächtig und seine jetzige Aufstellung, in der durch Verschlägen zerlegten und unzugänglichen Kirche, die als Proviantdepot dient, ist tief zu bedauern. Fabelhaft die prächtige Figur des hl. Mauritius, der an den Typus des Königs Salomon der Turiner Galerie erinnert, während die Schar von Putten und Cherubsköpfen sich mit der ähnlichen Anordnung im Bilde der Apostolikirche in Rom decken. Der hl. Rocchus mit seinem tizianischen Typus kehrt im Gesuatibild fast identisch wieder. Im hl. Sebastian hat sich Ricci an Guido Reni (Genua, Palazzo Rosso und die verschiedenen Versionen) gehalten.

V. In der Sala del ricevimento della regina[1]) im kgl. Schloß fand ich noch vier Supraporten, die sich ohne weiteres mit Bildern Riccis identifizieren lassen; La Lande[2]) hat diese Bilder gesehen und sich darüber folgendermaßen geäußert: „Dans l'appartement d'hiver il y a un gran salon ou l'ont voit quatre dessus de porte du Ricci, dont le plus beaux est Tobie, a qui l'ange rend la vue (sic!). Nach den Berichten Roveres[3]) wurden diese Bilder mit sieben anderen von der Hand Riccis im Jahre 1731 vom Maler Alessandro Trossi vergrößert und in die Rahmung der Wände eingepaßt. Eine Veränderung, die sich auch heute leicht erkennen läßt; sie bestand darin, daß an einer Längsseite ein ziemlich breiter Streifen hinzugefügt wurde, der ohne Figuren nur das Beiwerk oder die Landschaft weiter fortsetzend, den Bildern ein ganz verschiedenes Aussehen verleiht. Die Komposition, die in der ursprünglichen Fassung über die ganze Bildfläche verteilt war, ist auf diese Weise an die Seite gerückt und verliert dadurch an straffem Gefüge. Rovere[4]) führt die vier Bilder mit Angabe des Sujets an (Rebecca al pozzo, Mosè salvato dalle acque, Tobia, che rende la vista al padre, Davide rimproverato dal profeta) und meint „dei quali i tre primi sono dipinti da Seb. Ricci." Tatsächlich zeigt auch letzteres einen etwas von den übrigen verschiedenen Charakter, der in einer größeren Betonung des Klassizistischen beruht. Andererseits ist die Figur des Propheten jener etwa des Abraham so stark verwandt, daß, falls man eine zweite Hand aufstellen möchte, dieser Künstler ganz in den von Ricci betretenen Bahnen geblieben sein muß. Der Stil der Bilder deckt sich etwa mit jenen der ersten Gruppe, nur daß das Malerische mehr unterdrückt, durch einen strengeren Typus mit betonten Vertikallinien und einem kälteren Ausdruck ersetzt wird. In der Szene der Tobiasheilung ist teils der Charakter Riberas und Luca Giordanos in der Figur des alten Mannes ersichtlich, teils der Einfluß Correggios in dem rückwärts stehenden Engel mit seinem „achaischen Lächeln" („il giorno" Parma) erkennbar (Abb. 14 auf Taf. 89). In der schönen Rückenfigur der zurückgeneigten Frau mit dem Kind jenes Schema einer Ecklösung, wie dies seit Tintorettos Markuswunder in Venedig oft gepflogene Gewohnheit war. Die Inventar und Bartoli[5]) erwähnen noch andere Werke Riccis in Turin, die jetzt verschollen sind. Auch das Bild des hl. Romuald im Eremo[6]), einer Einsiedelei auf einer Anhöhe in der Umgebung

(1) Eine Abbildung des prächtigen Saales bei F. Picco: Torino, Italia Monumentale, Milano 1911, S. 40.
(2) La Lande a. a. O., 1. Aufl. 1786, Vol. I, S. 123.
(3) Rovere Descrizione del reale Palazzo di Torino 1858, S. 212.
(4) Rovere a. a. O., S. 160.
(5) Bartoli a. a. O. I, 39 ein convito di Baldassare, eine Bersabea al Bagno und eine Esther vor Ahasver (vgl. den Stich Monacos nach dem Exemplar bei A. M. Zanetti). Nach Rovere S. 210 befanden sich bis zum Jahre 1837 in einem Zimmer des kgl. Schlosses drei Supraporten mit Darstellungen aus der Perseussage.
(6) Das Bild ist schon bei Giuria: guida di Torino, 1853 als verschollen erwähnt.

Turins ließ sich trotz eifrigen Nachsuchens nichts mehr auffinden. Wir müssen uns mit der Vorstellung begnügen, die uns der Stich Wagners nach diesem Gemälde gibt.

Sebastiano Riccis Stil ist das Resultat einer Entwicklung, die aus der Kenntnis der Kunst Correggios, der Carracci, Guercinos, Poussins und Salvator Rosas und hauptsächlich unter dem Einflusse der cortonesken Manier Luca Giordanos entspringt. Dazu kommen noch für das Kolorit Elemente der Bassani hinzu, für die Komposition und Farbengebung Anlehnungen an Paolo Veroneses große Historienbilder.[1]) Der Einschlag, der durch die Werke des Neapolitaners Preti, des Calabresen, miteinwirkt, ist durch eine einwandfreie Notiz des vielgeschmähten De Dominici näher beglaubigt, wenn er berichtet[2]): „Questa opera (es handelt sich um Pretis Arbeiten in S. Pietro a Maiella in Neapel) è di tanta perfezione che supera ogni lode; basta a dire, che non le fan torto due dell' eccellentissimo Carlo Maratta, che le sono vicini; nè questa è qualche esagerazione, dappoichè di tanto siamo assicurati da rinomati professori ed in specie di Sebastiano Ricci pittor famoso Veneziano . . ." Diese Worte können fast als der Beweis eines Aufenthaltes Riccis in Neapel gelten. Ein Faktum, das seine Zusammenhänge noch stärker akzentuiert und übrigens im Kreise der venetianischen Künstler (Dorigny[3]), Balestra) öfters berichtet wird. Andere Beziehungen führen zur gleichzeitigen Entwicklung der französischen Malerei, Dinge, die noch näher untersucht werden müßten, ebenso wie der Einfluß Pozzos, wie er sich parallel und stilbildend in Fumiani (S. Pantaleone) und Lazzarini zeigt, oder eine Künstlerfigur, wie Francesco Trevisani, der in Rom arbeitende Venetianer, dessen Gastmahl der Cleopatra und des Antonius (Galeria Spada in Rom) Werken Riccis bis zur Verwechslung sich nähert.[4]) Den Eindruck des Bewegten und Machinosen, der Riccis frühere Werke bestimmt, verdrängt allmählich das Überwiegen eines ruhigen und „klassischen" Stiles, für den schon das 1708 datierte Bild in S. Giorgio Maggiore in Venedig[5]) als Beispiel gelten kann. In diesem Bestreben, das den Intentionen Lazzarinis entspricht, verzichtet er freilich nicht auf die Verwendung einer reichen Farbenskala, die nicht wie bei Lazzarini hauptsächlich Lokalfarben bringt, sondern in zahlreichen Übergängen und Tönen dem venezianischen Erbe treu bleibt. Sein schon von seinen Zeitgenossen hervorgehobenes Talent eines leichten und kampflosen Aufgehens in die Prinzipien und Stileigentümlichkeiten anderer Meister entspricht nicht, wie etwa bei Crespi, einem bedachten und vorgesteckten Plane, der etwas wissenschaftlich Absichtliches an sich hat, sondern beruht hauptsächlich in der großen Übung des Sehens, zu der ihn seine weiteren Reisen besonders befähigen mußten. Doch reicht dieses Sichgeben nie über Grenzen heraus, als daß seine Werke sich nicht, falls sie richtig erkannt werden, als Produkte seiner Hand und seines geistigen Eigentums herausstellten[6]). Bezeichnend genug, daß Vincenzo da Canal als Biograph Lazza-

(1) Die „Descrizione di tutte le pitture pubbliche di Venezia", Venezia 1733, S. 251 spricht von Nachzeichnungen Riccis nach einem Gastmahle des Levi von Paolo. Über Riccis Restaurationen in S. Sebastiano: Cicogna: Iscrizione venete, Vol. IV, S. 183.

(2) De Dominici: Vite dei pittori . . . Napolitani. Napoli 1844, Vol. IV, S. 79.

(3) Vgl. meinen Artikel im Allg. Künstlerlexikon, Bd. IX, S. 474f.

(4) Mit Pompeo Batoni, aus dessen Werken Planiscig unter anderem Riccis Stil abzuleiten vorschlägt, werden wir lieber keine Vergleiche ziehen. Batoni war im Todesjahr des 74jährigen Ricci 26 Jahre alt.

(5) Phot. Naja 3731.

(6) Vergleiche die charakteristischen Worte bei Zanetti a. a. O., S. 439: A me pare ch' egli allora facesse come appunto colui, che invitato ad un bel pranzo fa passare gli altrui cibi in proprio alimento; nè vi puo essere chi lo biasimi o lo condani, come involatore delle robe altrui.

rinis[1]) doch Riccis Bedeutung mit warmen Worten gedenkt, wenn er ihm freilich den Vorwurf des „scorretto“ nicht ersparen kann und der Tenor, der aus den Briefen Riccis an den Grafen Tassi klingt, spricht deutlich den heiteren Ernst aus, mit denen er die Fragen und Bedingungen seiner Kunst zu betrachten gewohnt ist. Erst in späterer Zeit, bei Raffael Mengs, dringt jener disprezzative Geist hervor, der die „ungenügende und leicht erkennbare Nachahmung“ tadelt und ins Häßliche (Fälscherabsicht) zu verdrehen bestrebt ist.

Will man den Versuch unternehmen, seine künstlerische Figur von dem Stile abzugrenzen, den die drei wichtigsten venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts repräsentieren, so unterscheidet sich Ricci von Giovanni Battista Pittoni durch sein warmes und tintiges Kolorit und seine in großem gedachten Kompositionen, während letzterer, durch den starken Einschlag Bolognas und besonders Baroccios, viel kältere Farbentöne aufweist und der durch die zierlichen Posen seiner kleinen verstreuten Figuren, welches sein Haupttalent schon Lanzi hervorhebt, vielmehr jenem zarten, bewegten und reizenden Dekorationsstil des „Rokokos“ entspricht, der in Venedig in Amigoni (Schleißheim) den höchsten Ausdruck erhält.

Die Grenzlinien zum Kunstwollen, das Piazzetta und nach ihm Giovanni Battista Tiepolo einschlagen, haben wir teilweise schon kurz anzudeuten versucht, soweit dies innerhalb des engen Rahmens dieser Arbeit möglich war. Für den ersteren ist das Leitmotiv einer unter Rembrandts Kunst durchsetzten und dramatisierten Monumentalität das, was den Hauptunterschied ausmacht. Tiepolos Stil, der mit einem seiner Anfangsfäden auch einmal den Kreis der Kunst Riccis in Form einer vorbeigleitenden Tangente berührt, beruht in der Vereinigung der gesamten vorausgehenden Evolution und die Formel, die Algarotti als die Summe des großen Könnens des Meisters bezeichnet: „. . . il Tiepolo (che vive tuttavia), pittore universale e di fecondissima immaginativa, che col fare Paolesco ha saputo unire quello del Castiglione, di Salvator Rosa e de più bizzari pittori“[2]), zu welchem Grad von Erkenntnis nicht einmal die um mehr als ein Säkulum später einsetzende Forschung gelangte, muß noch um vieles bereichert werden; vor allem durch die Analyse des Eindringens des Vermächtnisses von Rubens und Rembrandt, Probleme, die das Thema zukünftiger Untersuchungen bilden sollen.

(1) V. da Canal; Vita di Gregorio Lazzarini. Venezia 1809.
(2) Algarotti a. a. O. vol. II, S. 39.

# DER PSEUDOKLASSIZISMUS DES 18. JAHRHUNDERTS

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT

## II.

Während eine Untersuchung der gewöhnlichen pseudoklassizistischen Bilder auf ihre Undeutlichkeit hin etwas höchst Unerquickliches bildet, weil sie vor jedem Bild, jeder Kompositionsskizze in die Augen springt, aber langwierig zu erklären ist, verdienen Füeßli und Schadow eine ausführliche Betrachtung nach dieser Richtung. Bei ihnen als den höchst Begabten der gesamten Richtung deutet die Desorganisation des Bildes offenbar nicht auf Unfähigkeit, sondern auf eine Verfallserscheinung der Kunst. Der Pseudoklassizismus (erster Ordnung) bricht bei ihren großen und so gänzlich verschieden gearteten Begabungen wie eine krankhafte Wucherung hervor.

Gottfried Schadow gilt, vor allem seit der Jahrhundertausstellung 1906, als das Haupt des Berliner Realismus. Er ist es auch. Aber man hat, vielleicht ohne Absicht, dabei völlig übersehen, daß eine Zwiespältigkeit sein Schaffen bestimmt, und daß diese in seiner Rokoko-Erziehung wurzelt.[1]) 1764 als Sohn eines Schneiders geboren, kommt er 1779 zu Tassaert; profitiert zunächst keineswegs von dessen Natursinn, sondern wird zur eifrigen Bewunderung und Nachahmung von Boucher durch Madame Tassaert angehalten. Und es muß etwas in seinem Wesen diesem Geschmack entsprochen haben, denn in Rom 1785—87 fühlt er sich von den Antikenstudien bei dem doch nur theoretisch strengen Trippel[2]) ziemlich angeödet und schließt eine bis zu seinem Tode gepflegte Freundschaft mit Canova, diesem italienischen Füger der Plastik.[3]) Schadows Wirklichkeitssinn kann erst nach seiner Rückkehr in Berlin (1787) sich allmählich ausgebildet haben; in die 90er Jahre fallen seine wertvollsten Arbeiten der Art[4]). Die Mischung von Rokoko und

(1) Herm. Riegel hat schon in seinen Deutschen Kunststudien (1868, S. 207ff.), dann gründlicher in der Gesch. d. Wiederauflebens (1876, S. 206ff., 217f.) diesen Dualismus klargelegt. Allein es scheint, als ob Riegels klare systematisch zutreffende Beurteilung der deutschen Kunst gänzlich vergessen sei. Wie groß seine Übersichtlichkeit ist, ermißt man erst an dem Vergleich mit Lübke-Semrau, Muther, Wörmann, Haack, selbst Hamann. — Wunderlicherweise fehlt immer noch das moderne grundlegende Werk über Schadow. Seine eigenen „Kunstwerke und Kunstansichten" (1849) bilden ein wenig erquickendes Gemengsel von Selbstbiographischem, seichten oder ironischen Beurteilungen, Kunstklatsch und Tageschronik und sind fast nur als Quelle für Gottfried Schadows Ansichten brauchbar. Abb. im Katalog der Berliner Akademie, Schadow-Ausstellung 1909.

(2) Al. Trippel (1744—93), ein Schweizer, der sich mühevoll in Rom emporbrachte und durch seinen Tod Canova von seinem gefährlichsten Nebenbuhler befreite, stellt reiner als Schadow den pseudoklassizistischen Typus des Bildhauers dar. Wie bei Canova halten sich in seiner Kunst die barocken Elemente, besonders in der Komposition und der Vorliebe für Allegorien, mit den schwachen Anfängen einer „gereinigten" Formensprache die Wage. Theoretisch, insbesondere was die Vorbilder für das Studium anlangt, war er natürlich strenger. — Riegel, Gesch. d. Wiederauflebens S. 161f. IV. Neujahrsheft d. Züricher Künstlergesch. 1808.

(3) Goethe-Meyer, Winckelmann u. s. Jahrh. 352ff. vergleicht Canova (1757—1822) in zutreffender Begründung mit Mengs. Am sorgfältigsten hat Fernow (Römische Studien I) ihn analysiert; es bleibt diesem außerordentlich geistesklaren und erschöpfenden Aufsatz nichts hinzuzufügen. Das Ergebnis ist, wie nicht anders zu erwarten, ein negativ wertendes. Das Ganze läuft auf eine Begriffsumgrenzung des Rokoko-Klassizismus hinaus.

(4) Denkmal Ziethens 1791—94, 1793 Quadriga auf dem Brandenburger Tor (wegen der Pferde), 1794 Doppelbüste der Prinzessinnen, 1795 ihre Doppelstatue, 1798—1800 Denkmal Leopolds von Dessau,

schüchternem Klassizismus, die er bis dahin ausschließlich kultiviert hat, hängt ihm aber sein ganzes Leben an und ist zeitlich durchaus nicht von seinen realistischen Arbeiten zu trennen: 1788—90 das Grabmal des jugendlichen Grafen von der Mark (Dorothenstädt. Kirche), dessen Komposition vom Geiste Tassaerts und Canovas[1]) beherrscht ist (noch weiter geht darin allerdings der Entwurf für ein Denkmal Friedrichs d. Gr. 1786, eine höchst theatralische Mischung von malerischen Barock-Allegorien und streng klassizistischer Architektur; diese von Christian Genelli); 1797 Entwurf für das Grabmal des Prinzen Louis von Preußen in gleichem allegorischen Geschmack; im selben Jahre kopierte er das süßliche „Amor und Psyche" von Ang. Kauffmann; 1811 Apotheose der Königin Luise; 1817/19 die Rostocker Blücherstatue mit dem Löwenfell und den allegorisierenden, fast albernen Reliefs; 1830 das Theseusrelief der Berliner Akademie, im Klassizismus freilich eher von Thorwaldsen beeinflußt; und noch 1849 bricht in seinem „Kunstwerke und Kunstansichten" die alte Vorliebe für das Schwächliche und Akademische überall hervor.[2])

Es ist besonders angesichts seiner übrigens ziemlich spärlichen Kompositionsentwürfe gar nicht zu leugnen, daß Schadow ein Pseudoklassizist u. zw. der ersten Ordnung ist, mit einem ausgesprochenen Halt am Rokoko; und da ist er wohl der Letzte gewesen, der noch 31 Jahre nach Fügers Tode die Fahne des verblaßten Ideals hochhält. Nur daraus erklärt sich seine Abneigung gegen Carstens, Thorwaldsen, die Nazarener; seine oft bizarren Urteilssprünge. Dieser falsche Idealismus, der ihm in so früher Jugend unausrottbar eingeimpft wurde, hat allerdings nicht verhindern können, daß sein gewaltiges Talent Meisterwerke geschaffen hat, deren Wahrheit von einem angeborenen Schönheitsgefühl geadelt ist; Werke, die

1797 die Erwachende Nymphe (nur im Stich erhalten, Tafelwerk zu seinen Memoiren, verschollen; galt komischerweise bei ihren Besitzern als von Thorwaldsen stammend), 1799 Büste Friedrich Wilhelms III. Danach hören eigentlich die größeren realistischen Arbeiten auf. Die 17 Büsten für die Walhalla sind ihrer Natur nach Phantasieprodukte.

(1) Schadows Lehrer Tassaert aus Antwerpen (1728—88), seit 1775 in Berlin an der Spitze des Kgl. Bildhauerateliers, hatte seine Ausbildung in Paris bei Slodtz erhalten. Davon haftete ihm, bei aller vlämischen Neigung zum Naturalismus, bis an sein Lebensende das barocke allegoristische Kompositionsprinzip an; noch das Grabmal für den Grafen von der Mark, über dessen Entwurf er starb, sollte in „pittoreskem" Geschmack auf Felsen verstreute Figuren vorführen. Aber ebenso war er auch im Realismus Schadows Vorbild und Vorgänger; die Statuen von Keith und Seydlitz führten lange vor Schadows Ziethen die Zeittracht ein, und seine Bildnisbüsten besitzen einen Hauch von der Houdonschen Beseeltheit und Augenblickswirkung. Schadow selbst, der sich mit Tassaert überworfen hatte, nennt solche zwar „beinahe widerwärtig", kann aber mit allen spitzigen Redensarten nicht die Tatsache verwischen, daß er im wesentlichen nur eine Neuauflage seines Lehrers im größeren Stile ist.

(2) Die wahre Kunst scheint ihm erst (K. u. K. S. 76) nach Phidias anzufangen. Den Ägyptern, ebenso wie den Chinesen, spricht er in seinem hochfahrenden Magisterton jeden Kunstsinn schlankweg ab. Nach Phidias kommt nämlich „die Darstellung von Gemütsbewegungen" (Laokoon), den Höhepunkt erreicht aber erst die vierte Stufe mit Praxitales, nämlich die Anmut. Aus diesen lächerlichen und unverdauten Erinnerungen aus Winckelmann hebt sich als kategorischer Schlußsatz: „Anmut und Grazie möchte man den geheimnisvollen Teil der Kunst nennen, da sich solche nicht lehren läßt." Es ist die naive Eitelkeit des Diktators, der sein Können und seine Richtung auch bei den Griechen für den Gipfel erklärt. Denselben Geschmack spiegeln dann auch seine Antikenzeichnungen wider. — Tassaert vermißt schlechthin bei allen Antiken, von denen er nur acht oder neun gelten läßt, die Anmut. Goethes Geschmack bewegt sich, eingedenk der Lehren Oesers und Winckelmanns, in derselben Bahn.

fast so klassisch sind, wie Houdons Diana und Carstens Singende Parze. Aber in ihnen spricht ein anderer Schadow, dessen Sicherheit und Energie von dem eingelernten Schema seiner Kompositionslehre gar nicht berührt wird. Denn man wird nicht eine Komposition unter ihnen finden; und schon am Mark-Grabmal ist nur die Gestalt des Knaben in der Wahrheit ihres Schlafes schön. Schadow aber braucht nur den Gedanken an eine Gruppe, ein Relief, einen Aufbau zu fassen, und wie mit einem Zauberschlage befindet er sich in den Gefilden des Pseudoklassizismus. Das Unglaublichste in dieser Art ist vielleicht eine mit Gold gehöhte Sepiazeichnung „Anbetung der Hirten" (Relief-Entwurf) in der Nationalgalerie (die meisten und besten Zeichnungen werden in der Bibliothek der Berliner Akademie bewahrt). Sie stellt ein wahres Musterbeispiel von Desorganisation in der Darstellung und von Ausdruckslosigkeit der Handlung dar, wie sie den Rokokoklassizismus charakterisiert. Das Ganze ähnelt einem von einem schlechten Regisseur gestellten Lebenden Bilde; unpassende Stellungen und falscher Ausdruck der Figuren; Typen von einem unmöglichen Realismus; Füllung der leeren Räume mit Engeln, die gänzlich überflüssigen Beschäftigungen nachgehen: so stellt sich diese „idealistische" Komposition (im ursprünglichsten Wortsinn: Zusammengestelltes) zwar als eine unbeabsichtigte Karikatur, aber als getreues Spiegelbild der pseudoklassizistischen Mache dar.

Psychologisch erklärt sich dieses Versagen bei Schadow leicht genug als eine Durchkreuzung des anerzogenen Schemas (einen gegebenen Bildraum mit äußerlich „schön gestellten" Figuren zu füllen) durch seine einseitig aufs Wirkliche gerichtete Begabung dar. Es blieb ihm nichts übrig als sinnlose Gesten; die Wirklichkeit gab hier seiner Phantasie keine Nahrung. Daß er den Abersinn niemals merkte, ist ein Beweis, wie tief Jugendeindrücke sitzen.[1])

Auf die Pseudoklassizisten ohne eine andersartige Begabung bezogen, lehrt das Beispiel Schadows wohl dies: daß sie schlechthin talentlos waren, wenigstens als bildende Künstler. Als Regisseure und Schauspieler bedeuteten sie etwas, und das ist ihren Bildern anzusehen. Ein Schauspieler kann sich aber immer nur (bestenfalls) in die Lage einer Person versetzen, und ein Regisseur ordnet seine Bühne immer mit Rücksicht auf den Text des Dramas. Und diesen Text dachten sich jene Maler wohl dazu.[2]) Vielleicht war er ihren Zeitgenossen mit ihren Tränen- und Gefühlsergüssen ebenso gegenwärtig, sonst ließe sich die Begeisterung für Angelika und Füger schlechterdings nicht erklären.

(1) Die meisten Pseudoklassizisten sind frühreif und erhalten in noch früherer Jugend Zeichenunterricht (vielfach von Vätern), als das ohnehin üblich war, und darauf beruht ihre Gewandtheit und ihre technische Tradition. Es braucht nur an Mengs, Oeser (dessen Ausbildung in Wien mit 20 Jahren beendet war), Angelika (9 Jahre), Füger (11 Jahre), Füeßli (12 Jahre), Ramberg (der mit 11 Jahren Ölmalen begann), schließlich an Schadow selbst erinnert zu werden. Dem steht die späte und mühselige Entwicklung von Carstens gegenüber, der erst mit 22 Jahren Künstler wurde und niemals technische Mängel abstreifen konnte. Daß die Möglichkeit, Unsterbliches zu schaffen, nicht an eine leichte und früh gewohnte Hand gebunden ist, und daß die hemmungsreichen Naturen die wahrhaft tiefen und schöpferischen sind, lehrt die Geschichte der Kunst.

(2) Einen reizenden Belag hierzu liefert die schon einmal (S. 383 Anm. 1) erwähnte Komposition der Kauffmann, wo augenscheinlich Hero-Angelika ein zierliches Salongespräch mit dem Betrachter fein ausspinnt und die andern Figuren einstweilen auf ihr Stichwort warten und derweil recht neckisch kokettieren (mit dem Betrachter). Daß der halbwüchsige Hämling, der die Rückseite des Altars so interessiert betrachtet, der (von niemand beachtete) Leander sein soll, muß der Scharfsinn aus dem Wortlaut des Bildtitels schließen.

Daß eine Bindung des Pseudoklassischen durch ein noch so starkes Lebensgefühl nicht möglich ist, diese beiden Elemente vielmehr, wie es psychologisch auch nur selbstverständlich ist, als Wahrheit und Lüge auseinanderfahren soweit es angeht, wo immer sie sich auch begegnen: dafür sind selbst Schadows Karikaturen ein sprechendes Zeugnis. Es gibt keine Karrikatur von ihm, die schlagend wäre, so viele er gemacht hat. Das Peinliche in ihrer Wirkung besteht darin, daß der Zeichner augenscheinlich riesig belustigt war; daß er uns andern aber den Grund seiner Belustigung nicht plausibel machen kann, wie ein pointenloser Witzbold. Man braucht nur an seine bekannten Radierungen auf die Franzosen 1813 zu denken, die trotz der Spruchzettelchen mehr gute Gesinnung als Geist verraten. Es liegt dieses Vorbeischießen am Ziel, dieses Lahme und Schielende in den Gebärden seiner Opfer, diese zerfahrene Komposition ganz natürlich an seinem Mangel an Idealismus, der sich Reichtum dünkt. Zur Karikatur gehört eine gesteigerte Einbildungskraft; wessen Phantasie aber nicht zu ernsthafter Zusammenfassung von Ausdrucksmassen langt, dem wird erst recht das Komprimierte der Charakteristik oder Situationsdarstellung mißglücken.[1]) Dabei kann man ein so vortrefflicher Deuter von Persönlichkeiten sein wie Schadow.

Ein Übermaß an Ausdruckskraft ist es wieder, das Heinrich Füeßli über den Durchschnitt der Zeit weit hinaushebt; ja ihn geradezu in Gegensatz zu den Pseudoklassizisten bringt[2]). Seine Begabung ist freilich mehr genialischer Art als genial, und seine Zuchtlosigkeit versetzt ihn unter die von Sturm und Drang, die zu keinen wirklich ausgereiften Leistungen gelangten. Dennoch überrascht sehr oft die Gewaltigkeit und Pracht seiner Phantasie und sein ganz modernes verfeinertes Nervensystem, das ihn befähigt, Dinge auszudrücken, die auf der Grenze der Sinnlichkeit liegen und vielleicht als Zeichen von Neurose zu deuten sind; was der Nekrolog im „Kunstblatt" von 1826 (Nr. 26) geradehin so ausdrückt, daß er, „durch sein Streben zu überraschen, zu blenden, ja durch gespensterhafte Darstellungen zu erschrecken, und Dinge, die sich wohl nur in poetischen Bildern ausdrücken lassen, in Gestalt und Farbe vor die Augen zu bringen, über das wahre Ziel der bildenden Kunst weit hinausgekommen sei".

(1) Dementsprechend ist die Karikatur im 18. Jahrhundert die schwache Seite, in Deutschland wenigstens. In einigem Umfang tritt sie eigentlich nur bei Reinhart auf, aber mehr literarisch als graphisch. Der „blökende Schafskopf" von 1806, der eine Verhöhnung des Kunstmeyers bedeuten soll, ist eine gute, aber völlig realistische Radierung, an der nichts als die Absicht satirisch ist; direkt schwach ist die Karikatur auf den Kunstkritiker Schorn von 1833 (Originalzeichnung in der Nationalgalerie) u. s. f. Zur Karikatur gehört schon formal ein Gefühl für Ausdruckswerte der Linie, und das ging der Zeit ab. Groteske Fratzen im Geist von Lionardo enthält das Werk Carstens.

(2) Joh. Heinr. Füeßli („Fusely") aus Zürich, 1742—1825, studierte wie viele Maler dieser Zeit zuerst Theologie, bildete aber sein frühreifes ungezügeltes Talent für sich in Berlin und England fort; übersetzte hier einige kleine Schriften von Winckelmann und studierte 1772—78 in Rom besonders Michelangelo; von 1778 an blieb er dauernd in England. Justi sagt von ihm (III, 53): „In seinem Gehirn drängte sich ein Hexensabbath von Gestalten und Szenen des Grauens, des Ungeheuren, des Wahnsinns, der Traum- und Geistersphäre, den auch die klare Luft und die reinen Linien des Südens, die stille Hoheit der Griechenbilder nicht verscheuchen konnten." Nein! Was hätten Vorbilder gegen eine eingeboren nordische, ja gotische Phantasie denn auch ausrichten können! Das Schlimme war nur, sie solcher verkehrten Einwirkung auszusetzen, aber das lag im System. — Eine ausführliche Biographie existiert nur im Englischen: John Knowles, The life of H. F. (1831). Abb. bei Biermann II, 956/57, 1094. Sehr Bezeichnendes im Auktionskatalog der Hdz. Sl. Arnold Otto Meyer-Hamburg (Börner III, 1914).

Das Kühne in seiner Phantasie und die Neuartigkeit seiner Mittel grenzen mitunter an Versuche unserer Zeit; so wenn er die Lanzenhaftigkeit in den aufgereckten Gestalten von Schwörenden 150 Jahre vor Hodler entdeckt (Weimar, Kupferstichkabinett) oder gar dynamische Mysterien in einem spitzwinkligen Flächensystem — an der Darstellung von Muskelbewegungen — bis an die Grenze des Kubismus treibt (Leipzig, Graph. Sammlg.)[1]). Das und hundert andere blitzartige Einfälle und Ahnungen von Schönheiten, Kraft, Ausdruck, die zwischen Beardsley und Böcklin seltsame Möglichkeiten vorausahnen und die ihn zu einem der rätselhaftesten und am reichsten begnadeten Menschen des 18. Jahrhunderts machen: das alles kann die Tatsache nicht verschleiern, daß ihn das pseudoklassizistische Ideal im Kern seines Wesens verdorben hat. Es gibt kaum ein Blatt von ihm — geschweige denn ein Gemälde, worin er anerkanntermaßen schwächer war — hinter das nicht ein Aber zu setzen wäre; kaum eines, das nicht von der Unwahrhaftigkeit des Pseudoklassizismus berührt wäre: theatralischem Ausdruck und dem Unvermögen, deutlich zu schildern.

Er hängt dem Pseudoklassizismus nicht in äußerlichen Dingen an, am wenigsten im Kostüm[2]); sein langjähriger Aufenthalt in Italien hat ihn sehr wenig beeinflußt, und statt der Griechen ersah sein heftiges Temperament sich den wahlverwandteren Michelangelo zum Führer: ein damals sehr auffallendes Verfahren, das Goethe auch nicht unterläßt programmatisch zu rügen[3]). Aber all die fremden Einflüsse berührten seinen Wesenskern nicht, der sich schon in dem Zwölfjährigen mit Zeichnungen von Mordgeschichten offenbarte. Sein Hang nach bombastischen Übertreibungen und der Wirkung im Maßlosen bedeutet in der endgültigen Formung nichts anderes als eine Aufpulverung des Idealismus, eine Gegenwirkung auf die frauenzimmerhafte Weichlichkeit — wie andrerseits seine in geistreichen Andeutungen zerflatternden Kompositionen und das Rätselhafte seines Darstellungsinhaltes mit einer gewissen Absichtlichkeit das klassizistische Unvermögen auf die Spitze treiben. Wer kann den tiefen Grund einer Seele durchschauen; und vollends einer Künstlerseele! Füeßli ist sich selber wahrscheinlich nicht klar darüber gewesen, wieviel von seiner gewalttätigen Formbildung aus angeborener Gabe, wieviel aus Widerspruch gegen seine Zeit stammt. Den Anteil des titanischen Auftrumpfenwollens darf man keineswegs zu gering anschlagen; und indem er dergestalt sich gegen die Tendenzen der Zeitgenossen mit Bewußtsein stemmt, anstatt sie gelassen (wie sein größerer Mitstreiter Carstens) von sich abzuschütteln, beweist

(1) Es scheint, daß sich der nordische Dämonismus im 18. Jahrhundert ein Ventil schaffen mußte, indem er Füeßlis spukhaftes Genie zwischen die zahmen Grammatiker der Form wurf. Kein Zweifel, es ist mehr vom Geist der irischen Bandornaments und Grünewalds in ihm, mehr von Dürers Apokalypse als von Michelangelos Gottmenschen oder gar vom Apollo des Mengs. Es wäre aber verfehlt, aus ihm deshalb einen Titanen unter Zwergen zu machen. Einer Zeit mit ablaufendem Uhrwerk konnte als äußerste Möglichkeit der Opposition nur eine problematische Natur wie Füeßli gelingen. Es ist vielleicht so zu wenden, daß Füeßlis Haltlosigkeit an seiner Unzeitgemäßheit liegt, und daß der innere Konflikt zwischen germanischer Grundbegabung und dem klassischen Imitationszwang der Umwelt sich pseudoklassizistisch ausdrückte.

(2) Zu seinen vielen Sonderbarkeiten gehören die anliegenden und die Trachten von barocker Phantastik nebst den gesträubten Haaren. Vgl. die bis zur Karikatur burlesken Faschingskostüme bei Biermann II, 956.

(3) Goethe-Meyer, Winckelmann S. 295ff. Dazu „düstere Beleuchtung und grausige Gegenstände, um, wäre es möglich gewesen, das Entsetzliche hervorzubringen". Strenger in „Kunst und Altertum" 1817, II. Heft, S. 14f.

er just, wie tief er in ihnen befangen bleibt. „Das Gesetz, nach dem er angetreten", ist das des Pseudoklassizismus. Und wie sehr der Ton auf die ersten Silben zu legen ist, wird durch den reichen Beifall kund, den er in England fand: der Zwiespalt und die heimliche Unaufrichtigkeit in seinem ganzen Schaffen hat sehr viel von dem englischen cant, der ihn an seine zweite und dauernde Heimat mit dämonischer Sympathie fesselt.[1])

## DER STRENGE PSEUDOKLASSIZISMUS

Die Entwicklung zu größerer Festigkeit mußte begreiflicherweise erfolgen, als die klassisch Gesinnten, die Theoretiker sahen, daß bei dem ersten Anlauf nicht viel Neues herausgekommen war[2]). Das Geschick erfüllte sich wieder in Rom, das für die idealistische Kunst Deutschlands überhaupt die größte Rolle spielte. Im Oktober 1786 langte Goethe in Rom an, wo seit 1783 Tischbein, seit 1784 J. H. Meyer sich bereits aufhielten und nun sogleich sich an ihn und ihn so eng von der übrigen Kunstwelt abschlossen, daß das neueste Stadium in der schönsten Bruthitze ausreifen konnte. Man braucht nur Goethes Italienische Reise mit Aufmerksamkeit zu lesen, um das Anwachsen rigorosester Einseitigkeit unter der liebevollen Pflege der Meyer, Reiffenstein, Moritz und Hackert aufs deutlichste zu erleben.[3])

Der künstlerische Anstoß war aber diesmal von Franzosen gekommen. Hatte schon die Schule von Vien in Paris manchen Deutschen klassizistisch vorbereitet, so vollzog die energische Schwenkung David in Rom mit seinem „Schwur der Horatier", 1784 unter ungeheurem Zulauf zum erstenmal in Rom ausgestellt.[4]) Sein Einfluß erstreckte sich auf alle römischen Künstler, und in der Entwicklung mußte nun die Rokoko-Auffassung vor seinen härteren Grundsätzen das Feld räumen. In den Jahren, die sich um Goethes Romfahrt gruppieren, reifte tatsächlich — diesen trivialen Leitfadensatz muß auch die kritischste Untersuchung anerkennen — alles, was einigermaßen dem Geist eines strengeren „Klassizismus" entsprach.

(1) Dies legen u. a. seine Illustrationen zu Shakespeare und seine Modekarikaturen um die Jahrhundertwende dar, sowie überhaupt seine weiblichen Figuren. Ihre schwüle, versteckte Sinnlichkeit hat eine fatale Ähnlichkeit mit der von Rowlandson, Ramberg (der darin ganz Engländer ist; vgl. Biermann II, 832/3, 1100—1104) und Beardsley.

(2) Über den Unterschied der beiden Generationen ist sich Heinr. Meyer schon 1794 ganz klar, so, wenn er Oeser als Manieristen kritisch mustert (Harnack, Klass. Ästhetik S. 190). Die Urteile, welche er in Gemeinschaft mit Goethe (und Fernow, muß man wohl hinzufügen) in dem 1805 erschienenen „Winckelmann und sein Jahrhundert" über die Zeitgenossen fällt, zeichnen sich oft durch eine merkwürdige Unbefangenheit aus (zu unserer Frage insbesondere S. 293, 368f., 374ff.), so daß das rüpelhafte Urteil von Koch (Rumfordische Suppe, II Aufl., S. 77) stark eingeschränkt werden muß. — In neuerer Zeit scheidet nur Landsberger, W Tischbein (1908) S. 183ff., scharf die beiden Richtungen der von ihm Klassizismus genannten Erscheinung.

(3) Über die Gesinnungsgenossen in Rom vgl. Kestner, Römische Studien (1850) S. 138ff., Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom (1896) S. 86ff., Th. Volbehr, Goethe u. d. bild. Kunst (1895) S. 209f., Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts (1904) S. 41ff. Über die Weimarischen Kunstfreunde, Propyläen und Preisausschreiben: Rumohr, Drey Reisen in Italien (1832) S. 16ff., Riegel, Gesch. des Wiederauflebens (1876) S. 181ff., 191, 198, Volbehr a. a. O. S. 234ff., Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrh. (1879) S. 30ff., O. Harnack a. a. O. S. 157f.

(4) Vgl. Wilhelm Tischbeins naive Schilderung seines Verhältnisses zu David und dessen Erfolg: Aus meinem Leben (hrsg. von Schiller 1861), II. Bd., S. 45f. Bei Vien und später David lernten in Paris u. a. Mannlich, Hetsch, Dannecker, Schick, Wächter, Fr. Tieck, Wach.

Nur daß die Produktion dieser wesentlich von Theoretikern vertretenen zweiten Stufe eine unendlich schwächere war als die der ersten; daß von ihren vornehmsten Anhängern der eine (Tischbein) sich gegen seine eigenste Natur zum Klassischen zwingen oder zwingen lassen mußte, und der andere (Meyer) das eigene Schaffen in richtiger Erkenntnis seiner Unzulänglichkeit sehr bald zu gunsten des kunstgeschichtlichen Studiums aufgab. Von den andern hat Peter von Langer nicht durch eigene (ganz verschollene) Arbeiten, sondern durch die starre Orthodoxie seines akademischen Regiments in Düsseldorf und München einen traurigen und dunklen Ruhm erlangt; Phil. Fr. von Hetsch ist bei aller guten Gesinnung nur als ein schwächerer Vorläufer des an sich auch nicht gerade genialen Wächter in Stuttgart zu betrachten; und sieht man von den liebenswürdigen Bildhauererscheinungen der Dannecker, Ohmacht und Scheffauer ab, die historisch als Übergangserscheinungen zu Thorwaldsen gewertet werden können, und schließlich auch von Cornelius, dessen Lehrjahre bei Langer tatsächlich hierher gerechnet werden müssen: so bleibt als Einziger, der einige halbwegs genießbare Entwürfe geliefert hat, Joh. Aug. Nahl übrig.[1]) Kein sehr ermutigendes Resultat.

Krankte der Rokokoklassizismus an dem Zwiespalt zwischen Theorie und der Ausführung, welche jene niemals ernst nahm und deshalb ein verlogenes Theater aufführte, so hinderte das Übermaß an Theorie und die Ehrlichkeit, mit welcher man sich ihrer bemächtigte, die paar Maler der zweiten Ordnung, wirklich empfundene Kunstwerke zu schaffen.

(1) J. Heinr. Meyer (1760—1838), geb. in Stäfa, ist nicht zu verwechseln mit dem ganz gleichnamigen und fast gleichaltrigen Züricher Landschaftsradierer. Er war 1784—90 in Rom und ging 1791 nach Weimar als Direktor der Zeichenschule, die er nach Langerschen Grundsätzen leitete. Sein Zusammenarbeiten mit Goethe ist bekannt. Der Verlust seiner Mappen mit Studien und Skizzen soll die völlige Schwenkung zur Kunstgeschichte herbeigeführt haben, doch hat er immer wieder gelegentlich aquarelliert. Vgl. besonders die drei zitierten Bücher von O. Harnack, Abb. bei Biermann I, 519, 534, II, 1099.

Peter von Langer (1756—1824), Typ des Akademikers alten Schlages; 1790—1806 an der Düsseldorfer, 1806—24 an der Münchner Akademie Direktor, von schädlichstem Einfluß. Der Gedanke der Weimarer Preisaufgaben scheint von ihm herzurühren. Jedenfalls pflegte er mit den „Weimarer Kunstfreunden" intimste Beziehungen. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis war das von Mengs.

Phil. Friedrich von Hetsch (1758—1838), Stuttgarter, unter Guibal und Harper an der Karlsschule, vor allem in Paris unter Vien als Mitschüler von David (1780) gebildet. Auch er war 1785—87 in Rom, gehörte aber nicht zum Goetheschen Kreise. Seine großen Historienbilder, die er allein für würdig der Kunst hielt, entstanden erst 1800—1810, in der Art von Mengs und Vien. Das Beste, wie gewöhnlich, seine Bildnisse, s. Biermann II, 706/7. — Über Dannecker (1758—1841) und Scheffauer (1756—1808), die beiden Stuttgarter, vgl. Wintterlin, Württembergische Künstler S. 57ff., 97ff; über L. Ohmacht (1760—1834), W. Cohn in Cicerone III (1911) S. 653ff., mit Abb. Über die hierher gehörigen trockenen, Langers Einfluß verratenden Jugendarbeiten von Cornelius, die zwischen 1803 und 1809 in Düsseldorf entstanden, vgl. Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst (1902) S. 31ff. (mit Abb.). — Joh. Aug. Nahl (1752—1825), Sohn des aus der Schweiz nach Kassel gezogenen Bildhauers N., erhielt seine Ausbildung hauptsächlich in Paris 1770—74 unter Le Sueur; dann in Rom. Seine früheren Arbeiten atmen den Geist des Rokokoklassizismus (Biermann II, S. 860); erst um 1800 tritt sein strengerer Stil in die Erscheinung. Die Weimarischen Preiszeichnungen in Sepia von 1800ff., Homerische Szenen, sind Muster an Sauberkeit der Technik und Eleganz der Darstellung, dabei sicherlich das Liebenswürdigste und Sympathischste, was die ganze Schule hervorgebracht hat. Zu dem Negativen der Fehlerfreiheit tritt hier, ebenso wie in seinen idyllischen Ölgemälden der Kasseler Galerie, eine milde Sinnlichkeit und Echtheit des Ausdrucks und eine schöne klare Raumwirkung.

Aber es handelt sich zunächst um ihre historische Stellung und um ihre Abgrenzung gegenüber den Rokokomännern. Schließlich bleibt ja von ihnen nichts als ein Stück Geschichte einer Theorie!

Läßt man die ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts (von einem System kann man erst seit Kant sprechen) geschwind vor dem innern Auge vorüberziehen, so erscheint als der gemeinschaftliche Kern in verschiedener Ausprägung das, was Rumohr „die Gegenstandstheorie" nannte[1]). Alle Vorliebe für das Gefällige, alle Ermahnungen, den Alten zu folgen, fußen auf der Vorstellung, daß Kunst die Reproduktion schöner Gegenstände sei. Und man spricht nicht umsonst so viel von dem Zweck der Kunst. Die Künste des 18. Jahrhunderts hatten allerdings den ausgesprochenen Zweck, die Fürsten und ihren Hof zu unterhalten und zu verherrlichen. Das Bestreben der bürgerlichen Liebhaber lag nahe genug, ihr edlere Ziele unterzuschieben: es war die Abwehr des Absolutismus auf ästhetischem Gebiet. Das Nächste und Wichtigste war, die Würde der Kunst zu retten, da man sie noch nicht als um ihrer selbst willen bestehend begreifen konnte[2]). Mit dem Verstärken des fremden Elements und mit dem leidenschaftlichen Eintreten klarer Geister wie Goethe, K. Ph. Moritz, später Fernow für eine ernste Verantwortlichkeit des Künstlers gewann der Zweckbegriff von selber an Boden, und die französische Neigung zur Tendenz kam ihr von Seite der Künstler entgegen[3]). Man erlebt also als ersten Unterschied zu der vergangenen Epoche und ihrer Sorglosigkeit dem Ausdruck gegenüber das Betonen des Inhaltlichen und das Bemühen um eine deckende Gebärde: zweifellos ein gutgemeinter Schritt voran auf dem Wege zur Klarheit des Klassischen.

In demselben Sinne (und merkwürdigerweise ganz analog dem Vorgehen der Hochrenaissance) wirkt das Fortlassen alles Überflüssigen, die Abneigung gegen das Einflechten von Landschaft, Stilleben, Genre, und die möglichste Beschränkung auf Figürliches, das am liebsten in die vorderste Bildebene gebracht

1) Verfechter des Satzes, daß die Schönheit allein die Grundlage aller Kunst sei, daß mithin eigentlich nur die klassischen Epochen der griechisch-romanischen Völker ein Recht auf Existenz hätten, sind fast alle berühmten Deutschen, welche sich zwischen 1750 und 1800 mit Kunsterkenntnis befaßt haben: Schlegel, Mendelssohn, Winckelmann, Lessing (der ja die „Kotmaler" ganz besonders vernichtend anhauchte), Hagedorn, Mengs, Goethe, Heinr. Meyer, Georg Forster, Fernow; in banaler Karikatur schließlich Herr Hofrat Reiffenstein. Als naivste Äußerung sei der Züricher Joh. Heinr. Meyer (nicht Goethes Adjunkt!) herangezogen, der in seiner hübschen Biographie des Landschafters Ludwig Heß sich also vernehmen läßt: „Wer wird von einem noch so schön gemalten Schweinestall sein Auge nicht schnell wegwenden und lieber zu einem Sonnenuntergang von Cl. Lorrain, zu einem romantischen Walde von Poussin oder Svanefeld hinüber — oder auf einem Geßnerschen Gemäldchen mit Aug' und Seele ruhn? und muß nicht auf diesem Wege das Herz und der Charakter des Künstlers (so!) selbst unendlich mehr gewinnen, als auf dem kahlen Wege der Niedrigkeit und des verdorbenen Geschmacks?" — Die geistvolle und durchschlagende Widerlegung von diesem ganzen Gallimathias bringt Rumohr in seinen Drey Reisen nach Italien S. 33—60.

(2) Ein Beweis für dieses Gefühl der wiedergegebenen sittlichen Bedeutung der Kunst bilden die Briefe von Schütz und Bury an Goethe, worin sie ihm für seine Gedichte wie „Künstlers Erdenwallen" usw. danken. (Schr. d. Goethegesellsch. V, S. 155.)

(3) Die überwältigende Wirkung Davids beruhte ja zum größten Teil auf dem roh Stofflichen seiner Theaterszenen. Die eigentliche künstlerische Unkultur und Ideenlosigkeit all dieser „Künstlerburschen" in Rom offenbaren die Berichte über ihre Fachsimpeleien, z. B. bei Tischbein, Aus meinem Leben II, S. 38f., 45ff.; im Kunstblatt von 1836, Nr. 61, wird erzählt, wie sich David und Rehberg gegenseitig anrenommieren; David: „Je veux faire un tableau qui fasse trembler et fremir" („Horatier"), und Rehberg dagegen: eins: „qui fasse pleurer" („Niobe"), wozu Anm. 1 auf Seite 383 zu vergleichen

wird. Das Verweben in landschaftliche Hintergründe wird, als zum Rokoko gehörend, vermieden; hierin geht auch Carstens gleicherweise vor, der erst in seinen letzten Kompositionen wieder Landschaften einfügt (1798).

Ein unbedingtes Streben nach bildlicher Klarheit äußert sich auch in der Wiederaufnahme des scharfen Umrisses. Das Nebelhaft-Weichliche der pseudoklassizistischen Konturen von Oeser bis Füger macht der männlicheren Bestimmtheit Platz. Es ist dies der Punkt, an dem der Goethesche „Klassizismus" sich mit der wahren Empfindung der Zeit berührt.[1])

Mit dem Benutzen antiker Statuen und Raffaelischer Ausdrucksköpfe zu eignen Kompositionen wird Ernst gemacht. Man kehrt zu dem Eklektizismus von Mengs zurück, karikiert aber bei geringerer Begabung sein Additionsverfahren zu einem halb komischen, halb lästerlichen Schema von aneinander gereihten Vorlageblättern „nach berühmtern Mustern".[2])

Daß der Komponierkasten der Franzosen, von dem Fernow u. a. mit so viel Nachdruck berichten, bei den ansehnlicheren Deutschen in Gebrauch gewesen sei, scheint nicht erwiesen.[3]) Ein so rohes Hilfsmittel entspricht auch weniger dem deutschen

(1) Hier muß der Hinweis genügen, daß in die gleichen Jahre zwischen 1785 und 1790 der kräftigste Aufschwung des zeichnerischen Realismus bei Reinhart, Klengel, den beiden Kobell, den Schweizer Landschaftern, Nathe, Pforr d. Ä., Mechau u. a., auf der andern Seite die Stilbildung bei Carstens sich vollzieht. Die Neigung zu zeichnerischer Schärfe besaß Tischbein schon vor seiner Bekanntschaft mit David. Vgl. Landsberger, Tischbein S. 33f.

(2) Typisch dafür sind neben Rehbergs Historien und den kindischen Almanach-Illustrationen von Lips nach eigenen Entwürfen Heinr. Meyers „Ödipus und die Sphinx" (Abb. Biermann II, 1099), worüber ein Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer existiert, dessen abgründlicher Ernst uns heute voll unwiderstehlicher Komik dünkt. Goethe bescheinigt dem braven Zusammensteller ausdrücklich, daß er „aus denselben Grundsätzen komponiere, wornach ich urteile", und fügt — jedoch keineswegs aus Skepsis! — hinzu: „wenn ich recht urteile, so haben Sie auch recht." Es wird erlaubt sein, aus dem unglückseligen Gemächte den umgekehrten Schluß zu ziehen, daß Goethe so falsch wie unfehlbar urteilte. (Schr. d. Goethegesellsch. V, S. 149ff.) Aus Mangel an Kunstwerken nahm man eben Exerzitien von Schulmeistern für Beweisgründe. — Das akademische Lehrsystem beruhte seit Oeser selbstverständlich auf denselben Grundsätzen. Nur ließen die Gewaltigen der Akademie meist nicht einmal Originale oder Gipsabgüsse, sondern Zeichnungen nach solchen zu Vorlagen dienen; was heute nicht einmal mehr Quintaner in der Zeichenstunde sich gefallen lassen würden. Rehberg wurde von Berlin eigens zu dem Zweck in Rom ausgehalten, um jährlich ein paar solcher Kopien als Zeichenmuster heimzuschicken, wobei Heinitz sich Michelangelo aufs nachdrücklichste verbat. Übrigens sind diese Zeichnungen, in der Bibliothek der Berliner Akademie, meist besser als Rehbergs eigene Hervorbringungen, deren beste fraglos das bei Biermann II, 862 abgebildete: „Amor und Bakchus" ist; ebenso wie seine Naturstudien. Über Wilh. Tischbeins System an der Neapler Akademie, das ähnlich, aber instruktiver war, berichtet er selbst in seiner Lebensgeschichte Bd. II, S. 142ff. und 154ff.

(3) Von diesem Komponierkasten erzählt Fernow-Riegel, Carstens S. 99: man stellte in einem beliebig zu belichtenden Kasten die „Komposition" mit plastischen und drapierten Figürchen und Zutaten, die sich verschieben und beleuchten ließen, bis der gewünschte Bildeindruck arrangiert war. Dasselbe weiß Gurlitt von dem sonst unbekannten Berliner Akademieprofessor Pöhlmann zu erzählen (Deutsche Kunst im 19. Jahrhundert S. 32). Der Tiermaler Londonio in Rom, von dem Tischbein a. a. O. Bd. II, S. 22f. schreibt, hatte in seinem Hause sogar ein ganzes „Hirtenleben im Kleinen" als Modelle für Landschaftskomposition! Die Angelika besaß von Londonios Bildern Kopien; dieser Abgrund von Originallosigkeit ist gar nicht auszudenken! Tischbein selber hat z. B. den weißen Mantel auf seinem Goethebildnis im Städel nach einem ganz kleinen drapierten Tonmodell gemalt, und das sieht man ihm allerdings auch an. An der Münchner Akademie endlich, um die witzige Pointe nicht zu vergessen, waren (nach Luise Seidlers Erinnerungen, 1874, S. 166) noch 1817

Geist als dem der damaligen Franzosen, die sich für ihre Historienbilder schlechthin alle Requisiten anfertigen ließen und sie wortgetreu (nach Pilotyscher Manier) abmalten.

Endlich ist das Verhältnis zur Antike einem leichten Wandel unterworfen. Man schätzt nicht mehr unbedingt das Zierliche und Geleckte des Hellenismus, sondern findet am Großartig-Einfachen mehr Geschmack; vor allem an den Dioskuren von Monte Cavallo, an der Hera Ludovisi, den Niobiden und beim Bekanntwerden der Parthenonskulpturen auch an diesen: eine Besserung des Empfindens, die für ein reiferes Verständnis der ganzen Epoche zeugt[1]).

Fällt es auch nicht schwer, bei allen Pseudoklassizisten der zweiten Ordnung Belege für diese Merkmale zu finden, so darf doch Wilh. Tischbein vor ihnen den Vorrang beanspruchen, weil seine Werke am bekanntesten und am leichtesten zugänglich sind,[2]) und weil fast allein auf seinen Schultern die Last der künstlerischen Vertretung dieser schweren Schulforderungen ruht.

Man könnte seine Schaffensentwicklung eine etwas karikierte Parallele zu der von Mengs nennen. Den frühen Drill durch einen konsequenten Vater ersetzt bei ihm (der 1751 in Haina geboren war) die lange Schulung in der zahlreichen malenden Verwandtschaft: bei Joh. Heinrich d. Ä. in Kassel (1765); bei Jakob Tischbein in Hamburg (1766—71), wo er zugleich Anton Tischbeins „Unterweisung zur Erlernung der Malerei" 1777 den für ihn so wichtigen Satz vom Vorrang der Historienmalerei entnimmt. Dann folgen die Wanderjahre eines beliebten Porträtisten, in Bremen, Holland, Kassel, Hannover und Berlin: denn er war inzwischen ein gewiegter Bildniskünstler geworden, der freilich nicht an seinen Vetter Friedrich August oder gar an den jungen Mengs heranreichte, aber typische Rokokoporträts zur Zufriedenheit hoher und höchster Herrschaften zu malen verstand.

Schließlich kommt er 1779—81 nach Rom unter die strenge Herrschaft von Trippel, dem schon seine Vorliebe für Raffaels Köpfe ein Greuel ist[3]); und mit seiner Ruhe ist es vorbei. Tischbein hat nicht die konsequente Geistesdressur auf den Eklektizismus strenger Sorte empfangen wie Mengs; er fühlte sich wohl in seinem Rokoko-Element und pflegte nebenbei seine Naturliebe, insbesondere die Tierdarstellung und seinen Hang zum Idyllischen[4]). Ihm kam der Pseudoklassizismus in Rom über den Kopf und versetzte sein unstetes Gemüt in Unruhe. Er war also den „gepuderten Haaren und den geschminkten Wangen" seiner Modelle in

„wirkliche Baumstämme aufgestellt, nach denen Naturstudien gemacht werden konnten". Das findet die harmlose Freundin Goethes „doch immerhin mehr als nichts und namentlich zur Winterszeit willkommen".

(1) Ausdrücklich bezeugt — außer durch persönliche Bemerkungen von Künstlern beider Epochen — als Merkmal der Entwicklung des Geschmacks bei Goethe-Meyer, Winckelmann S. 370.

(2) Biographien Tischbeins von Fr. Landsberger (1908) und W. Sörrensen (1910). Abb. Biermann I, 446, 527; II, 857—59, 896/97, 1077, sowie bei Sörrensen und Landsberger.

(3) Vgl. S. 409 Anm. 2, Sörrensen S. 19f. Hier platzen schon die Anschauungen der beiden Generationen von Pseudoklassizisten hart aufeinander; verwunderlich, um wie geringe Nuancen der Streit tobt! Trippel witterte in der Vorliebe für Raffael die Morgenluft der verbotenen Ausdruckskunst; aus dem gleichen Instinkt, der der Angelika in einem unbewachten Moment den Stoßseufzer erpreßt: „Michelangelo ist zu förchterlich."

(4) Schon als artiger Musterknabe und als Malerlehrling hat er alle möglichen Tierliebhabereien. Bei ihrer künstlerischen Betätigung schwankt er zwischen unverdorbener Anschauung und Anthropomorphismen, wie bei den vergleichenden Typenreihen von Tier- und Menschenköpfen und einigen andern Radierungen; auch das Hamburger Gemälde „Füchse und Gänse" hat etwas Spielerisches in seinem Identitätsbestrebungen.

Berlin entflohen, um hier den Diskobol und den Apollokopf von allen Seiten zu messen, zu zeichnen und auswendig zu lernen, bis er ihn endlich aus dem Kopf wiedergeben konnte[1]). Und das Geschick, das ihm gleich danach in der Schweiz in Lavater und Bodmer glückliche Anreger zu altdeutschen Stoffen (und Homer) in den Weg geworfen hatte (1782), ging seinen vorbestimmten Weg: Goethe trat in Erscheinung und bewog den Herzog Ernst Friedrich von Gotha, ihm ein Reisestipendium zu geben: aber nicht nach Paris, wohin es Tischbein aus malerischem Instinkt zog, sondern abermals nach Rom. Selten ist ein Verhängnis so programmmäßig verlaufen.

Zum zweiten Male in Rom, seit 1783, versucht er zunächst seine inhaltliche Romantik weiterzubilden und malte als erstes großes Historienbild „Konradin, wie er sein Todesurteil empfängt" (Abb. bei Landsberger). Schon hier ist im wesentlichen nur der Stoff deutsch: die typisierten Köpfe, die halb antikisierende Tracht, das Streben nach alles vertuschender „Schönheit" und die Kälte der Malweise sind die deutlichsten Kennzeichen für Tischbeins schon vollzogene Ansteckung durch den Pseudoklassizismus. Sehr ergötzlich ist in seiner Selbstbiographie das gegenseitige Beweihräuchern zwischen ihm, Batoni und David zu lesen: aber in Wahrheit siegte ganz die erkältende Strenge des Davidschen Systems (1784). Und nun gab es kein Halten mehr. Goethe kam, und Tischbeins „Klassizismus" vollendete sich fast unter seinen Augen: Iphigenie und Orest, die Amazonen, die Köpfe von Paris und Agammnon entstanden und waren als Mustertafeln für diese neuen Möglichkeiten anzusehen.[2]) Alle Bestimmungen der strengen Ordnung treffen auf sie zu: rein griechischer Inhalt, deutlich lesbarer Ausdruck, Beschränkung auf Figuren und Nähe der Bildschicht, scharfe Umrisse und Modellierung, eine unbedingte Anlehnung an antike Statuen und kanonische Schönheitsgesetze. Wie streng der Goethesche Kreis über diese insbesondere dachte, beweist die haarsträubende Naivität, mit der J. H. Meyer über die notwendige „Lieblichkeit" der Furien und gegen den Mangel an Schönheit in der Iphigenie sich äußert: weil diese nach der schönen Lady Hamilton und nicht nach der Antike gebildet sei.[3])

Über diese Leistungen ist Tischbein kaum hinausgelangt. Er hat im 19. Jahrhundert im Oldenburger Schloß noch einmal eine längere Reihe von großen Historienbildern (1809—23) gemalt: es sind Maschinen von nicht zu überbietender Kälte und Leblosigkeit. Nur zuletzt hätte er mit der „Stärke des Mannes" (1822)

(1) „Aus meinem Leben" I, 189ff. Der Unterschied dieser Art von Gedächtnisübung durch Kopieren von den Studien Carstens ist sehr lehrreich. Carstens hat niemals kopiert oder Naturstudien gemacht, außer für Gewänder. Er sah sich die Antiken usw. tage- und wochenlang an, bis er sie seinem Gedächtnis vollkommen einverleibt hatte; und dann zeichnete er sie daheim in jeder Stellung. Das war eine schöpferische Vorübung, um seine Phantasie mit Form-Nahrung zu versehen; sie setzte ihn instand, jederzeit die Gestalten seiner Einbildung frei auf die Fläche (oder in Ton) zu übertragen, ohne ein Modell befragen zu müssen. Wenn dieses Studium mit Flügeln zu vergleichen ist, die über die Wirklichkeit erheben, bedeuten die mühseligen Messungen und Abzeichnungen Trippels und Tischbeins nichts als Krücken zum Weiterhumpeln.

(2) Abb. bei Sörrensen und Biermann II, 503. Ferner: Landschaft 528, Tulpenstilleben 529.

(3) Schr. d. Goetheges. V, 69. Wenn schon Unterscheidungen gemacht werden sollen, werden wir eher noch der Lady-Iphigenie einen kleinen Vorrang einräumen, weil sie nicht ganz so seelenlos-schematisch dreinschaut. — In seinen Idealköpfen hat sich Tischbein übrigens wörtlich an den Schönheitskanon gehalten, den Winckelmann in seiner Geschichte d. Kst. aufstellt (Justi III, 168ff.). Auch Lessings „Dämpfung" ist nicht vergessen: statt der Schlangen schlängeln sich nur schöne Haare um die Gesichter der „mit Lieblichkeit schreckenden" Furien.

beinahe ein Symbol geschaffen, weil er sich in Einzelheiten an die Natur halten konnte (Abb. bei Landsberger).

Aber es gelang ihm selbst bei einem Gegenstand, an dem seine ganze Seele Anteil nahm, nicht, zu jener Unbedingtheit der Form zu gelangen, die unabhängig ist von allem Stil, und die eben Sache des Talents und nicht der guten oder schlechten Theorie bleibt. Tischbeins Begabung reichte nicht bis zum Symbol; sie reichte nicht einmal zum Historienbild: das empfand er selbst noch deutlich am Scheideweg, bei Bodmer, bevor ihn Goethe nach Rom verschickte. Das ist der letzte Grund, warum so fehlerfreie Bilder wie die Iphigenie und wie die Stärke des Mannes nicht als Kunstwerke, sondern als Belege für eine Theorie wirken: in ihnen stellt sich, in noch ausgesprochenerem Maße als bei Mengs, das Unwesentliche und Lernbare der Kunst beinahe mustergültig dar, eine leere Hülse von erschreckender Fehlerlosigkeit. Das aber ist das sichere Kennzeichen einer Kunst, die wie das Fechten nach Regeln geübt wird, und deren starre Kälte die Abwesenheit der Schöpferkraft verrät. Es ist der Geist des Pseudoklassizismus, der da glaubte, den Mangel an Genie durch gute Gesinnung ersetzen zu können.[1])

An dieser Klippe ist auch alles übrige gescheitert, was Tischbein unternommen hat. Bieten manche Tierstudien und -radierungen noch das Schauspiel einer lebendigen Naturfreude, weil hier schlechterdings kein falsches Ideal dazwischentreten konnte, so sind andrerseits doch seine Stilleben und Landschaften an dem ertötenden Hauch der Theorie verwelkt; und seine „Idyllen" (im Oldenburger Augusteum), lieblich als Gedanken und von Rungescher Naivität, zu spät gereifte Kinder seiner Jugendträume (1820), gerieten ihm dürr und unanschaulich vor versteinerter „Klassizität".[2])

Es ist diese Unfruchtbarkeit und der Zwiespalt zwischen Denken und Handeln, der auch die strenge Richtung an die Seite des Rokokoklassizismus verweist. Bei allen prinzipiellen Unterschieden sind beide Ordnungen in der Hauptsache gleich: in der äußerlichen Anwendung des Antikenrezeptes zur Nachahmung und Addition von „Schönheiten", in der Süßlichkeit und Sentimentalität der Empfindung, in der Unwahrhaftigkeit der griechischen Maske für dieses spezifische Gefühl des 18. Jahrhunderts, und in der schiefen und schwächlichen Auffassung des großen Vorbildes, das sie auf das Niveau ihrer Rührseligkeit herabziehen. Von dem echten Gefühl und der deutschen Herbigkeit und Tiefe bei Carstens, Koch, Cornelius ist Tischbein und Nahl ebenso weit entfernt wie Oeser. Wenn sie in der plastischen Modellierung einen modernen Instinkt verraten, so liegt das an dem unwidersteh-

(1) Ganz naiv kommt das in dem schon zitierten Briefwechsel Goethes mit Heinrich Meyer heraus; in Goethes Duldung all der römischen, Weimarer, Düsseldorfer und anderer Unzulänglichkeiten, von denen besonders die Propyläen, die Besprechungen der Preislösungen usw. erfüllt sind.

(2) Auch der Anlauf zum Realismus, den er in den großen, 1816 vollendeten „Einzug des General Bennigsen in Hamburg" (Hamb. Kunsthalle) genommen haben soll, ist nur fiktiv; außer dem Stoff ist nichts realistisch. Die Abtötung der Anschaulichkeit tritt wohl am grellsten in seinen Stilleben zutage. Stilleben sind Übertragungen von reinem Angeschauten in Malerei; Tischbeins Stilübungen aber haben damit auch kaum mehr als den Namen gemein. Es sind wahre Jammergerippe von Stilleben, trostlose Versuche einer abstrakten Willensanspannung, Begriffe von Obst oder Blumen in angemaltes Blech zu verwandeln. Zur Entschuldigung mag ihm dienen, daß mit Justus Junkers Tode (1767) die Stillebenmalerei in Deutschland völlig ausgestorben war. Tischbein hatte, das bezeugen seine Lebenserinnerungen, beneidenswerte Augenerlebnisse. Er konnte sie noch nach Menschenaltern in hinreißender Weise beschreiben; sie zu malen: das war ihm völlig abhanden gekommen.

lichen Zwange der Entwicklung, der sich auch das versteckte Rokoko eines Tischbein angesichts der übermächtigen Härte der Davidschule nicht entziehen konnte. Vielleicht wirkt seine Empfindungsleere und die glatte Rosigkeit der Porzellanschminke unter dem scharfen Kontur noch unerträglicher als die Puderwolken Fügers; denn da ist jeder Rest von malerischer Kultur gewichen, und ein Gerippe des Rokoko starrt uns entgegen, dessen Zuckungen von der Galvanisiermaschine herzurühren scheinen. Aber das ist nur die letzte Konsequenz der Entwicklung: das Rokoko stirbt an völliger Blutarmut; es trocknet zur Mumie ein in der Höhenluft der Antike.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Der Gedanke, der diesem unglücklichen Gewächs eines mißverstandenen Idealismus zugrunde lag, war ein alter und echt deutscher. Wir finden ihn ausgeprägt in der Sehnsucht des Hofmalers Ismael Mengs, aus der dumpfen Routine des Internationalismus, des mürbe machenden Herrendienstes zu reineren Sphären emporzusteigen; in einer fast zärtlichen und rührenden Weise, da er ja für seine Person darauf verzichtete, das gelobte Land jemals zu betreten, und seine ganze Lebenskraft und Kunst darauf konzentrierte, seinen Sohn Anton Raffael zu diesem Heilandsberufe zu erziehen, und sei es mit Gewalt. Er vollbrachte dies mit Bewußtsein und ist, da er an die Lösung einer übersinnlichen Aufgabe mit dem aufgeklärten Rationalismus und der Despotie des 18. Jahrhunderts vorging, weit eher für den Vater dieser aufklärungssüchtigen Bewegung zu halten als Winckelmann, der seine ästhetischen Grundsätze von Künstlern bezog. So ist es nur eine gerechte Feststellung, daß die Theorie im Grunde der Kunstausübung nachfolgte, und daß die Sehnsucht nach einer höheren Entwicklung die Triebfeder dazu bildete. Daß sie das immer blieb, auch unter den wunderlichsten Mäntelchen und verstiegensten Begründungen, macht die Tragikomik des Pseudoklassizismus aus; denn hinter allem verlogenen Pathos und aller Gefühlskälte der Formen steht doch ein echter Glaube an das Ideale und die unumstößliche Gewißheit von der Richtigkeit des eignen Tuns.

Daß diese Sehnsucht der Deutschen sich so vollständig vergriff, liegt an dem historischen Zwang der Formenvererbung begründet. Das 18. Jahrhundert bedeutet in der deutschen Malerei erst den vollständigen Sieg der Renaissance. Die bedeutenden Künstler des 17. Jahrhunderts, Elsheimer, Hollar, Willmann, Ruthardt, Schultz, Stech: alle sind sie nordischer und im Kern noch Opposition gegen das romanische Wesen. Erst eine zweihundertjährige Zwangsvorstellung von der Überlegenheit des romanischen Ideals konnte das Rückgrat der deutschen Kunst so weit brechen, daß sie sich selbst die Theorie von ihrer Minderwertigkeit aufstellte und durchführte. Das Gefühl in Ismael Mengs, Raffael Donner, Oeser und ihren Nachbetern war richtig: die zeitgenössische Kunst befand sich auf abschüssigem Wege. Woran das lag, sahen sie nicht; ihre Augen waren durch das fremde Idol dafür geblendet, daß gerade dieses der Feind war. So dachten sie in einer reinen und bis auf die Quelle zurückgehenden Befolgung ihrer zweihundertjährigen Tradition, ihres romanistischen Irrganges das Heilmittel zu finden. Anstatt den Weg zur Innerlichkeit einzuschlagen, den noch das deutsche Barock offen gehalten hatte, folgten sie umgekehrt der Lockung der leeren Form, der „Schönheit"; so grundsätzlich war die deutsche Vorstellungswelt schon vergiftet.

Es ist klar, daß aus einer solchen Thronerhebung des klassischen Ideals nur eine Karikatur entstehen konnte: der Pseudoklassizismus; das stümperhafte Triumphlied über die endgültige Knebelung nordischer Empfindung. Denn je unverwischter das

Ideal der Formschönheit erschien, desto stärker wirkte seine Gegensätzlichkeit zum deutschen Geist; desto unmöglicher wurde seine Erfüllung. Das ist die innere Tragik des Pseudoklassizismus als einer deutschen Angelegenheit; das ist seine hilflose Lächerlichkeit als eine Sache der Kunst.

Man könnte hier einwenden, daß Carstens ja die Reinigung der Form, also den Klassizismus, wirklich erreicht habe und also nichts anderes als die Erfüllung des Versprechens sei, das Ismael Mengs mit der Zwangserziehung seines Söhnchens der Welt gegeben habe. Eine solche Auffassung besteht ja auch, wie die ganze Kunstliteratur lehrt, bis auf den heutigen Tag. Sie wird sich dennoch vor einer tiefergehenden Untersuchung nicht behaupten können. Eine solche kann hier noch nicht geliefert werden. Aber so viel sei zur Orientierung gesagt, daß in Carstens gerade der nordische Geist sich mit der Macht des Genies erhebt; daß es zwar, wie bei Dürer und Holbein, sein Problem ausmacht, deutsche Empfindung mit klassischer Formensprache ausdrücken zu wollen; daß aber für den, der das Wesenhafte und Unergründliche germanischer Weltanschauung kennt, auf Carstens die Schlußworte in Worringers „Formproblemen" sich anwenden lassen werden, daß „zuletzt sogar manche nordische Klassik neuerer Zeit sich auch nur als eine verkleidete Gotik entpuppt".

# MISZELLEN

## ZUR ULMER PLASTIK.

Bei einer Arbeit über die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts und der dazu nötigen Durchsicht der Werke Joseph Furttenbachs d. Ä. fand ich in dessen Architektura privata, Augsburg 1641, p. 48 folgende Stelle bei der Beschreibung der in seinem Besitz befindlichen Handrisse:

„Ein $2^1/_4$ Schuch hohe / vnd $1^1/_2$ Schuch breite Tafel von Pergament auffgezogen / darauff Anno 1489 das zierlich geschnitzelte Gestül, in besagter Münster-Kirchen in Ulm / abermalen von der Feder gar fleißig entworffen wordē ist, nach welchem Riß dann der Baw ist geführt worden."

Die Stelle läßt keinen Zweifel darüber, daß diese Handzeichnung im Besitze des kunstsinnigen und hochverdienten Ulmer Stadtbaumeisters Furttenbach nichts anderes darstellen kann, als den Entwurf für das Chorgestühl im Münster zu Ulm. Das Datum 1489 anstatt 1469 kann natürlich nur auf einem Druckfehler beruhen.

Noch immer ist die Frage, ob Syrlin d. Ä. nur Unternehmer oder Künstler war, nicht überzeugend entschieden. Der Riß für die Anfertigung eines Hochaltars im k. Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart ist leider nicht bezeichnet. Baum[1]) hält es für wahrscheinlich, daß dieser Riß den Entwurf für den verlorengegangenen Hochaltar des Ulmer Münsters darstellt und daß er vielleicht von Syrlin gezeichnet sein kann. Der Umstand, daß wir von dem jüngeren Syrlin ähnliche auf Pergament gezeichnete und auf Leinwand aufgezogene Risse, den Entwurf zum Münsterturm und den zum Vespertolium[1]) besitzen, läßt die Vermutung doch aufkommen, daß es eben Gepflogenheit der beiden Künstler war, ihre Werke zunächst auf diese Weise zu entwerfen.

Jedenfalls würde es sich der Mühe lohnen, dem von Furttenbach erwähnten Riß vom Ulmer Münstergestühl nachzuforschen. Durch die Angabe der Maße und des Materials wird eine Auffindung wesentlich erleichtert; obwohl der Gegenstand ja an sich schon bekannt genug ist und einer weiteren Hilfe zur Identifizierung kaum bedarf. Die Auffindung könnte wahrscheinlich die bildhauerische Tätigkeit Syrlins d. Ä. ein für allemal dartun und auch von der Eigenhändigkeit des Stuttgarter Risses überzeugen. Bei der großen Wichtigkeit dieser möglichen Entscheidungen halte ich es für angebracht, auf das ehemalige Vorhandensein eines Risses vom Ulmer Chorgestühl hinzuweisen.

Furttenbach ist 1667 in Ulm gestorben und wird den Riß bis dahin wohl zweifellos in seinem Besitz gehabt haben.[2]) Es dürfte wohl kaum erhebliche Schwierigkeiten bereiten, die weiteren Schicksale des Furttenbachischen Nachlasses festzustellen und damit dem vermutlichen jetzigen Aufbewahrungsort des Risses auf die Spur zu kommen.

V. Curt Habicht.

(1) Vgl. J. Baum: Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911, p. 31 ff. und Tafel 10.

(1) Vgl. Baum: a. a. O. Tafel 18.

(2) Da Furttenbach 1658 einen großen Teil seiner Sammlung für 700 Rth. an den Landgrafen Ludwig von Hessen verkauft hat, habe ich Nachforschungen nach dem Riß in der Großh. Hofbibliothek und im Landesmuseum angestellt. Sie blieben aber ergebnislos.

# REZENSIONEN

## JOSEF GARBER, Die karolingische St. Benediktskirche in Mals. Selbstverlag des Museum Ferdinandeum. Innsbruck 1915. Sonderabdruck aus der Zeitschrift d. Ferdinandeums Bd. 59, 8°, 61 S., 23 Tafeln und 2 Textillustr. Preis 7 Kr.

Unsere Kenntnis der karolingischen Kunst auf deutschem Boden ist um ein Bedeutendes bereichert worden. Schon vor einigen Jahren konnte der karolingische Ursprung der damals sichtbaren Wandmalereien der kleinen St. Benediktinerkirche zu Mals im Vintschgau festgestellt werden. Seither wurden die restlichen unter der Tünche verborgenen und in den früher vermauerten Apsiden vorhandenen Wandgemälde in mustergültiger Weise freigelegt und dabei auch Reste monumentaler karolingischer Stuckplastik gefunden. In einer Reihe von gewissenhaften Beschreibungen, ikonographischen Bestimmungen und stilkritischen Bemerkungen führt nun Garber in seiner Arbeit das gesamte Material vor, welches bei der großen Seltenheit erhaltener Denkmäler der karolingischen monumentalen Kunst geeignet ist auf die ganze Kunstentwicklung jener Zeit neues Licht zu werfen.

Schon die architektonische Anlage zeigt einen bisher unbekannten Typus des karolingischen Kirchenbaues. Die Kirche ist einschiffig und flach gedeckt. Die Altarseite ist bei Vernachlässigung der übrigen Innenwände durch drei rechteckige Apsisnischen gegliedert und war überdies mit einer reichen architektonischen Stuckdekoration versehen. Die Rekonstruktion dieser Wand (T. XXIII) mit Hilfe der zahlreichen in den vermauerten Apsiden vorgefundenen Stuckfragmente, der links eingemauert erhaltenen Säule und der hinzugefundenen Reliefplatten aus Marmor ist im allgemeinen zweifellos richtig. Es liegt hier ein Bautypus vor, der bei Verzicht auf räumliche Architekturgestaltung, indem der ganze künstlerische Schmuck in einer isolierten, auf rein dekorative Reliefwirkung berechneten Schauwand konzentriert wird, in diametralem Gegensatz zu jenen karolingischen Bauten steht, die sich um das Aachner Münster gruppieren; Architekturen, die auf räumliche Wirkung berechnet sind, deren Bauglieder das kubische Volumen betonend zu einer struktiven Wirkung in klassischem Sinne vereinigt sind. Man wird über diese stilistischen Diskrepanzen nicht staunen, wenn man bedenkt, wie verschieden und vielfach entgegengesetzt der Stil der Richtungen der uns besser bekannten Miniaturmalerei jener Zeit ist. Garber verweist (S. 36) auf dem Typus von St. Benedikt verwandte Kirchenanlagen der Ostschweiz, nur daß dort an Stelle der Rechtecknischen Apsiden von hufeisenförmigem Grundrisse treten. Dem Hufeisenbogen begegnen wir auch in Mals, jedoch im Aufrisse als Überwölbung der Apsisnischen. Er drückt hier die Leugnung des klassischen Ponderationsprinzipes zugunsten rein dekorativer Reliefwirkung sehr deutlich aus. Die erwähnten Schweizer Kirchen, deren Bauzeit sich bei einigen feststellen läßt, z. B. St. Martin in Disentis wahrscheinlich schon im Jahre 739, führen die Entstehung dieses Bautypus bis in vorkarolingische Zeit zurück. Daß dieser dem vorkarolingischen Kunstwollen entstammende Kirchentypus in diesen Gebieten sich auch späterhin durch Jahrhunderte erhalten hat und nachwirkt, belegt Garber (S. 39) mit Tiroler Beispielen in romanischer Zeit. Die rechteckigen Apsisnischen in Mals, die im Gegensatz zu den hufeisenförmigen einen mehr plastischen Reliefstil vertreten — man beachte ihre Einstufung — müssen nicht als neuer Typus von der Blendarkade abgeleitet werden, da sie zum ständigen Typenvorrat der spätantiken Kunst gehören; man vergleiche etwa die rechteckigen Apsisnischen der Seitenwände des Heiligtums der syrischen Götter auf dem Janikulum in Rom; sie waren hier ebenfalls zu Kultzwecken verwendet.

Nicht nur der Stil der Architektur von St. Benedikt, auch der plastische Schmuck zeigt die starke Tradition, die hier vorkarolingische mit karolingischer Kunst verbindet. Die zahlreichen Fragmente der Stuckdekoration der Apsiswand sind von Garber (S. 42ff.) trefflich nach Ornamenttypen geordnet worden. Sie werden von ihm in zwei Gruppen geteilt, deren eine die frühmittelalterliche Tradition der Flechtwerkornamente fortsetzt, während die andere antikisierende Ornamente wie Rosette, Palmette und Füllhornranke gebraucht. Für viele dieser Ornamente konnten von Garber (S. 50) die entsprechenden Parallelen in den Marmorskulpturen der erwähnten Kirchen der Ostschweiz nachgewiesen werden. Auffallend malerisch ist die Behandlung des Flechtwerkes mit tiefen Schattenwirkungen, demgegenüber die figuralen Fragmente einen flachen Reliefstil, in Furchen eingeritzte Zeichnung und Kolorierung in Lokalfarben erkennen lassen. Bei Betrachtung der gut erhaltenen Kapitellfigur (T. XVIII) fällt, wie Garber (S. 54) sehr zutreffend ausführt, die ungemein flache Behandlung des Reliefs auf; auffallend ist

hier auch die Bildung der Nase, die nach unten mit einem auf die Spitze gestellten Quadrat abschließt, was wie auch die spitze Bildung der Ohren nichts anderes ist, als die lineare Übersetzung des spätantiken illusionistischen Stiles. Man vergleiche etwa die Nasenbildung des Mosaikporträts Maximians in S. Vitale in Ravenna mit der des Malser Kopfes. Sehr richtig hebt Garber (S. 54) hier die Verwandtschaft mit Kopftypen der Miniaturen der Adagruppe hervor; und zwar sind es die frühesten Werke dieser Richtung wie das Godescalcevangeliar oder der Elfenbeindeckel mit der Darstellung Christi als Sieger in Brüssel, die in Typik und Stil an die Malser Skulpturen erinnern, so daß wir auch hier an die frühesten Anfänge der karolingischen Kunst, wo sie direkt an den flächenhaften vorkarolingischen Stil anknüpft, verwiesen werden. Daß in den Stuckskulpturen der St. Benediktskirche nicht nur eine allgemeine, sondern auch eine lokale Tradition der vorkarolingischen Kunst weitergeführt wird, beweist der Vergleich mit den jüngst in der Nähe von Mals, in St. Prokulus zu Naturns im Vintschgau aufgedeckten vorkarolingischen Wandmalereien, deren Kenntnis ich der gütigen Mitteilung des Herrn Generalkonservators Dr. Paul Buberl verdanke, der diese ganz vereinzelt dastehenden und höchst wichtigen Malereien nach ihrer vollständigen Freilegung in entsprechender Weise zu veröffentlichen gedenkt.

Von größter Bedeutung ist zweifellos der Zyklus karolingischer Wandmalereien, der das Innere der St. Benediktskirche an der Nord- und Ostseite schmückt. An der Nordwand haben sich in zwei Reihen übereinander Bilderfragmente mit Szenen aus dem Heiligenleben, die Garber (S. 6ff.) sicher richtig auf das Leben des heiligen Paulus bezieht, an der Ostwand zu beiden Seiten der Mittelnische die Stifterbildnisse, rechts das eines geistlichen, links das eines weltlichen Stifters erhalten, in der rechten Nische das Bild des heiligen Stephanus, in der linken das des heiligen Gregorius und in der mittleren Christus zwischen zwei Engeln, über den Nischen ein Fries von Heiligenbrustbildern, endlich Ornamente wie Mäander, Rebstock, Bandwerk. Sehr zutreffend hebt Garber (S. 20ff.) die ungemein große stilistische Übereinstimmung mit den in der nahen Klosterkirche St. Johann zu Münster vor wenigen Jahren gefundenen karolingischen Wandgemälden hervor. Dies gilt vor allem für die mehrfigurigen Bilder der Nordwand von St. Benedikt, deren Komposition, Detailbehandlung — man beachte den nach unten zugespitzten Kopftypus — und Malweise — letztere in St. Benedikt um ein wenig härter — den Münsterer Fresken so nahe kommt, daß nicht nur ungefähr gleichzeitige Entstehung, sondern auch gemeinsame Schule angenommen werden muß. Sehr wichtig ist die Beobachtung Garbers (S. 35), daß die großen Figuren der Apsisnischen einer anderen Hand zuzuschreiben sind als die Malereien der Westwand. Sie sind „malerischer und weniger plastisch, in ihrer Konturierung schwächer", von größerer „Durchsichtigkeit und Dünne des Farbenauftrages" und stehen in den Typen der Köpfe den Miniaturen der Adagruppe nahe. Die Haltung der Figuren ist ungemein locker, weniger schematisch ist die Vegetation des Bodenstreifens angegeben; die ganze Auffassung erinnert in der getreuen Rezeption des spätantiken Stiles an römische Katakombengemälde; man vergleiche etwa den guten Hirten der Domitillakatakombe mit dem heiligen Stephanus in Mals. Max Dvořák hat bereits gelegentlich der Besprechung der Münsterer Fresken (Kunstg. Anz. 1907, S. 28) auf die der karolingischen Renaissance parallelgehende Bewegung in Rom in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts aufmerksam gemacht. Auch der Stil der Malser Wandgemälde bietet starke Parallelen zu den römischen Fresken des ausgehenden 8. Jahrhunderts, wie etwa ein Vergleich des Kopfes des geistlichen Stifters in St. Benedikt mit dem gelockten Kopfe eines Heiligen in S. Saba in Rom zeigt. Hier und dort ein ganz ähnlicher Grad der Umwertung der koloristischen Werte des antiken Illusionismus zu den plastischen Qualitäten des neuen Stiles, wenn auch die Malser Arbeit zweifellos etwas rustikaler und härter ist.

Von historischer Seite läßt sich wenig zur Datierung der Kirche und ihres Schmuckes beibringen. Einen terminus ante sucht Garber (S. 27) daraus zu gewinnen, daß St. Benedikt als Filialkirche des Klosters Münster mit diesem im Jahre 881 aus dem Besitze der Karolinger in den Besitz der Bischöfe von Chur übergegangen sei. Da nun der eine der Stifter als weltlicher Fürst charakterisiert ist, seien die Gemälde vor diesem Besitzwechsel entstanden. Diese Hypothese entbehrt ihres Haltes, ehe nicht erwiesen ist, daß St. Benedikt zu jener Zeit eine Filialkirche von Münster war. Nach anderen Angaben (Atz, Kunstgeschichte von Tirol[2], S. 342) wurde sie erst zwischen 1170 und 1180 vom Churer Bischof Egino dem Kloster Münster geschenkt. Fraglich scheint es auch, ob St. Benedikt als eine bloße „karolingische Landkirche" (Garber S. 34, 37, 40) angesehen werden kann. Es will bedacht sein, daß Mals an einem Kreuzungspunkt einer der wich-

tigsten römischen Alpenstraßen gelegen ist, die zweifellos auch in karolingischer Zeit ihre Bedeutung nicht ganz eingebüßt hatte.

Die Architektur und der plastische Schmuck der St. Benediktskirche lehren, daß hier eine lokale, in vorkarolingische Zeit zurückreichende Tradition als stilbildender Faktor ausschlaggebend ist und daß sich die karolingischen Renaissancebestrebungen erst langsam fühlbar machen. Die wenigen Fäden, die hier zur karolingischen Kunst hinüberleiten, führen in die Gegend der Frühwerke der Adagruppe, welche Richtung der karolingischen Kunst sich ja auch bisher als bodenständigste auf deutschem Kunstgebiet erwiesen hat. Dem gegenüber zeigen die Wandgemälde den karolingischen Stil in seiner vollen Ausbildung; man kann Individualitäten oder Schulrichtungen von großer stilistischer Differenzierung wahrnehmen; auch hier fehlen nicht Anklänge an die Art der Adagruppe, anderseits aber ist der Stil malerischer, was ebenso auf die römische Malerei der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts, als auch, wie Dvořák ebenfalls in der erwähnten Besprechung der Fresken in St. Johann angedeutet hat, auf die Miniaturen der sogenannten Palastschule hinweist. Woher und auf welchen Wegen der neue Stil der Malerei nach Mals und Münster gekommen ist, ob von Norden, Süden oder Westen, ist bei dem gegenwärtigen Stande der Erforschung der karolingischen Kunst nicht mit Sicherheit feststellbar. Ebensowenig ist eine genauere Datierung der Malser Werke, deren einheitliche Anordnung für eine gleichzeitige Entstehung spricht, innerhalb des ausgehenden 8. und der ersten zwei Drittel des 9. Jahrhunderts möglich. Wie weit sich die Malser und Münsterer Wandgemälde von der lokalen Tradition entfernen und wie stark die von außen her kommenden Einflüsse der neuen Kunst gewesen sein müssen, zeigt ein Vergleich mit den oben erwähnten, sicher nicht viel früher entstandenen vorkarolingischen Wandmalereien zu Naturns, von denen sie stilistisch eine unüberbrückbare Kluft trennt.

Daß sich Garber bei der stilkritischen Bestimmung seines Materials einiger Zurückhaltung befleißigt, kann ihm bei der bisherigen Unsicherheit in der Beurteilung aller diese Kunstgebiete betreffenden Fragen nur zum Lobe gereichen; viel mehr Wert als hypothetische Kartenhäuser haben hier noch genaue Veröffentlichung, Beschreibung und Sichtung des Materials, und dieser Aufgabe ist der in tiefer kirchengeschichtlicher Erudition auch schwierigen ikonographischen Fragen gewachsene Verfasser vollkommen gerecht geworden.

K. M. Swoboda.

## Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912. Herausgegeben von dem geschäftsführenden Komitee der Ausstellung. 50 Tafeln in Lichtdruck. Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.

Den Schaustellungen kirchlicher Kunst, die in den letzten Jahren teils mit reichen Mitteln und mit hervorragendem Können, teils in bescheidenerer Art Städte wie Dresden, Düsseldorf, Köln, München, Stuttgart und im Auslande Brüssel und Krakau veranstalteten, ist mit wesentlich anderem Programm und aus anderen Vorbedingungen heraus die Wiener Ausstellung für kirchliche Kunst im Jahre 1912 an die Seite getreten. Während man sonst die religiöse Kunst der profanen in besonderem Rahmen angliederte, einer allgemeinen Kunstschau durch Ausstellung von Werken kirchlicher Art einen eigenen Reiz zu geben suchte, oder bei großen Anlässen schnell improvisierte, statt von langer Hand her vorzubereiten, ist die Wiener Ausstellung nach sorgfältiger, zielbewußter Vorarbeit und gefördert durch glückliche Nebenumstände, ins Leben gerufen worden. Die Absicht der Ausstellungsleiter ging vor allem dahin, Künstler und Auftraggeber zusammenwirken zu lassen und die Möglichkeit zu schaffen, die gezeigten Gegenstände nicht nur nach ihrer künstlerischen, sondern auch nach ihrer liturgischen Seite hin beurteilen zu können. Dieses Ziel hat sie denn auch erreicht und dadurch die Wege gewiesen, auf denen die religiöse Kunst in Zukunft weiter fortzuschreiten vermag. Der große innere und äußere Erfolg legte den Gedanken nahe, der schnell wieder in alle Winde zerstreuten Ausstellung durch bildliche Wiedergabe der vorzüglichsten unter den gezeigten Arbeiten Dauer zu verleihen. Daß dies erst jetzt geschehen konnte, ist auf die ungünstigen Zeitverhältnisse zurückzuführen.

Das im Verlage von Anton Schroll & Co. in Wien erschienene Tafelwerk über die Ausstellung enthält auf fünfzig vorzüglich gelungenen Lichtdrucktafeln Werke für den Gebrauch in der Kirche selbst oder für die häusliche Andacht. Mit Rücksicht auf den Internationalen Eucharistischen Kongreß, mit dem die Ausstellung zusammentraf, nehmen Arbeiten, die dem Dienste der Eucharistie gewidmet sind, einen beträchtlichen Teil des verfügbaren Raumes ein. Die rein architektonischen Entwürfe sind im Hinblick auf ihre Ausführbarkeit und auf das richtige Zusammenstimmen des Altars mit dem zugehörigen Kirchenbau ausgewählt worden, wobei der Altar selbst als das wichtigste

galt, während bei Kirchenbauten selbst neuester Zeit gerade der Altar eine Nebensache war, die man erst im letzten Augenblick erledigte. Das Erfassen der Grundform des Altars als eines Tisches des Herrn vermissen wir bei so manchem gotischen und barocken Aufbau, und letzteren fehlt auch oft das eigentlich weihevolle. Hier finden wir musterhafte Lösungen des modernen Flügelaltars in den Arbeiten von Prof. Rudolf Bacher (Tafel 15) und von Prof. Andreas Kompatscher-Bozen (Tafel 31). Sehr schön ist auch die Altarnische für die Pfarrkirche zu Ebelsberg mit ihren formenstrengen Reliefs und Mosaiken (Tafel 6) Eine hervorragende Leistung ist ferner das in Messing getriebene Antependium von Michael Six mit der Darstellung des Mannaregens und der wunderbaren Brotvermehrung zu beiden Seiten der Inschrift: „Brot vom Himmel hast du ihnen gegeben, das alle Süßigkeit in sich enthält" (Tafel 12).

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die bis auf den heutigen Tag gültigen Grundgedanken des Kultus in den altchristlichen Werken am reinsten zum Ausdruck kommen. Darum wurde die auf altchristliche Formen zurückgehende Entwicklung im Studienraum der Ausstellung durch einzelne Beispiele erläutert. Wie die späteren Formen in natürlichem Wachstum aus den älteren entstehen, zeigt Tafel 50, die uns die geschichtliche Entwicklung der zwei Haupttypen der Monstranz aus der „Pyxis" und die Entwicklungstypen der Kasel vorführt, wobei auch ein abschreckendes Gegenbeispiel nicht fehlt. Neue interessante Lösungen bietet Adolf Holub-Wien in einer Monstranz für die Gnadenkirche in Mariazell (Tafel 35) und in einem kostbaren silbervergoldeten Stück, das mit Edelsteinen besetzt ist, für das fürsterzbischöfliche Alumnat zu Olmütz, und K. Bräuer in einer Bronzemonstranz mit silbervergoldeter Lunula (Tafel 35). Schöne, weihevoll wirkende Glasgemälde haben teils im Karton, teils ausgeführt Prof. Josef von Mehoffer-Krakau (Tafel 30), Karl Ederer-Düsseldorf (Tafel 29), Prof. Josef Reich-Wien (Tafel 29) und Leopold Forstner (Tafel 27—28) beigesteuert.

Unter den figuralen Arbeiten ragt durch Seelenausdruck und durch Erhabenheit der Auffassung die Herz-Jesu-Statue von Ignaz Weirich-Rom hervor, die wohl das beste freiplastische Werk auf der Ausstellung war (Tafel 1). Von den Reliefs möchten wir denen an der Kanzel des Domes zu Trient den Vorzug geben, die Alfonso Canciani und Stefano Zuech verdankt werden (Tafel 4—5). Durch die Stellung ganz bestimmter Aufgaben, wobei der Klerus seine oft entscheidende Hilfe lieh, war es in vielen Fällen möglich, den in unserer Zeit leider verloren gegangenen Zusammenhang zwischen dem Künstler und Auftraggeber wieder herzustellen und die Klippe der sogenannten „Ausstellungskunst" zu vermeiden. Und das ist der bleibende Nutzen der Wiener Ausstellung und der von ihr zum Ausdruck gebrachten Ideen, denen man wünschen möchte, daß sie fortzeugend weiter wirken.

Walter Bombe.

## HEINRICH WÖLFFLIN, Handzeichnungen von Albrecht Dürer. Mit 78 Abbildungen. R. Piper & Co., München 1914. Preis M. 12.—.

Das vergangene Jahr stand im Zeichen billiger Publikationen von Dürer-Zeichnungen, und somit kann ein Teil des Schatzes, der sich bisher infolge seines hohen Preises nur an einen kleinen Kreis gewandt hat, zum Gemeingut aller werden. Ein unvergleichlicher Gewinn. Es heißt Dürer, die ausgesprochen graphische Begabung, nur halb kennen, wenn man nicht die Möglichkeit hat, sich sein Bild immer wieder auch aus den Zeichnungen aufzubauen. Immer wieder überwältigt der Reichtum schöpferischer Einfälle, das Mühelose der Entstehung — Eigenschaften, die dem vollendeten Werk des grüblerischen, sich nie genug tuenden Mannes nicht in dem Maße eignen.

Die von Springer[1]) herausgegebenen, höchst mangelhaft reproduzierten Bildniszeichnungen lassen sich mit Wölfflins schöner Publikation nicht vergleichen. Aus der vorhandenen Fülle galt es 78 Blätter auszuwählen. Die Auswahl wurde „wesentlich nach ihrem graphischen Interesse vorgenommen", der klassische Typ der Dürerzeichnung mehr betont als der unfertigere des Anfangs. Mit Bedauern vermißt werden bei der sonst sehr glücklich getroffenen Auswahl: König Tod (London 1505), die Bildnisse von Konrad Verkell (London 1508) und von Matthaeus Landauer (Frankfurt 1511), die, ganz abgesehen von ihrem seelischen Gehalt, auch in formaler Beziehung neue Lösungen bringen, also von höchstem graphischen Interesse sind. Durchweg mißglückt in der Reproduktion sind die unscharf ausgefallenen Landschaften, und auf die farbige Wiedergabe des Weiherhäuschens und des großen Rasenstückes hätte man ebenso gern verzichtet, da sie sich mit dem Eindruck der Originale nicht decken, nicht decken können.

(1) 50 Bildniszeichnungen von Albrecht Dürer, herausgegeben von Jaro Springer. Bards Bücher der Kunst. Berlin 1914. M. 1.—.

Wölfflins knapper, sich auf das wesentlichste beschränkender Text hat jene Anschaulichkeit, Prägnanz, Abrundung, jenes scharf Geschliffene, das jedem seiner Worte das absolut Eindringliche verleiht. Rosa Schapire.

## E. W. BREDT, Belgiens Volkscharakter Belgiens Kunst. Mit 54 Abbildungen. Verlag von Hugo Schmidt, München 1915. Brosch. M. 2.—, geb. M. 3.—.

„Diese Schrift will Verständnis wecken für das uns verwandte flämische Volk, das eine furchtbar traurige Vergangenheit jähzornig, das Englands neidisch-verräterische Politik verbohrt gegen uns gemacht hat, das sich aber im Vollbewußtsein seiner unsterblichen Rasse so frei und stark und zwingend in den Werken seiner genialen Künstler charakterisiert hat, wie kaum ein anderes Volk der Welt." Mit diesen Worten leitet der Verfasser sein Buch ein. Es ist ein zeitgemäßes Buch, und man kann es dem Autor wohl nachfühlen, wie sehr es ihm am Herzen lag, seine mitten im Kriege entstandenen und für den Krieg geschriebenen Gedanken einer breiteren Öffentlichkeit mitzuteilen. Methodisch ist dabei so vorgegangen, daß fast ausschließlich die Denkmäler der Malerei vom 15. Jahrhundert ab bis auf die Neuzeit, bis auf Ant. Wiertz und F. Rops, auf ihren psychologischen Gehalt hin untersucht wurden: daraus werden dann Rückschlüsse gezogen auf das Wesen und den Charakter des belgischen Volkes. Nur hätte reinlicher geschieden werden müssen zwischen den germanischen Flamen und den romanischen Wallonen! Bredt spricht in kurzen Kapiteln; 1. „von belgischer Künstler großer Lust und Gabe, Grausamkeiten packend zu schildern"; 2. „von der sinnlich-übersinnlichen Phantastik belgischer Maler"; 3. „vom belgischen Heimat-Realismus"; 4. „von der unversiegbaren Lebensbejahung der Künstler und des Volkes der Belgier". Im Anhang folgen sehr fleißig ausgearbeitete Anmerkungen zu den einzelnen Bildern.

Aus dem Zweck des Buches ergibt sich sein prolegomener Charakter, und man stellt mit Freuden fest, daß hier wieder einmal nationale und rassenpsychologische Probleme mit großem Interesse behandelt sind. Der Verfasser hat die Fragen in der Tiefe angefaßt und mit Begeisterung und feinem Empfinden in sorgfältig abwägenden Worten den wesentlichen Gedankeninhalt der belgischen Kunst wiedergegeben: darum ist zu hoffen, daß das aktuelle Buch eine weitere Verbreitung, nicht zuletzt bei unseren Feldgrauen der Westfront finde. Ich bekenne gern, daß ich diesem Werkchen manche Anregung und manchen fördernden Fingerzeig für meine eigenen Forschungen verdanke. Der Verfasser schließt mit einer Mahnung an die deutsche Kunst: „Werde sie endlich frei vom Wahne des alleinselig-, alleinschönmachenden antikisch-italischen Formalismus!" Diese Formulierung fordert entschieden zum Widerspruch heraus, und ich selbst möchte mich bei andrer Gelegenheit über diesen Punkt mit Herrn Professor Bredt ein bißchen zanken!

Das Buch ist sehr gut und geschmackvoll ausgestattet und macht dem bekannten Verleger Hugo Schmidt alle Ehre. Hugo Kehrer.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 19/20:

ERNST ZEH, Die oberfränkischen Emailgläser. (43 Abb.)

H. FRIEDEBERGER, Das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte zu Lübeck.

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 1:

FRIEDRICH AHLERS HESTERMANN, Thomas Herbst. (2 Taf., 5 Abb.)

MAX J. FRIEDLAENDER, Gainsborough als Radierer. (4 Abb.)

HEDWIG FECHHEIMER, Das ägyptische Tierbild. I. (Religiöses — Figuren.) (2 Taf., 9 Abb.)

KARL ERNST OSTHAUS, Wiener Barock. I. (1 Taf., 13 Abb.)

PAUL MAHLBERG, Eine Medaille für den Minister von Ladenberg, nebst Entwürfen und Briefen von Menzel, Krüger und Schinkel. (4 Abb.)

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XVIII., Heft 12:

HERMANN ESSWEIN, Sommerausstellung der Münchner Sezession 1915. (1 farb., 6 schwarze Taf., 16 Abb.)

W. MICHEL, Schlachten-Darstellungen. (1 Taf., 4 Abb.)

ROBERT BREUER, Max Slevogt-Berlin. Zur III. Ausstellung Deutscher Meister bei Fritz Gurlitt. (2 Taf., 6 Abb.)

SCHR., Deutsche Modellhüte. (6 Abb.)

DEKORATION UND DEKORATIVE GESTALTUNG.

KUNO MITTENZWEY, Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe. (2 Taf., 12 Abb.)

WILLY FRANK, Geschmacksbildung und geschäftliche Propaganda.

LEBERECHT MIGGE, Ein aristokratischer Garten. (1 Taf., 14 Abb.)

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 9:

HANS MEMLING, Martin von Nieuwenhove; Brügge, Johanneshospital. Text von Herm. Voß.

HANS MEMLING, Darstellung vom Reliquienschrein der hl. Ursula: Ankunft in Köln; Brügge, Johannishospital. Text von Hermann Voß.

JACOPO ROBUSTI, GEN. TINTORETTO, Auferweckung des Lazarus; Leipzig, Museum der bildenden Künste. Text von Julius Vogel.

PAULUS POTTER, Der junge Stier; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

AERT DE GELDER, Vor dem Tempel; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

## DIE KUNST.

XVII., Oktober 1915:

FRITZ VON OSTINI, Neue Arbeiten von Franz von Stuck. (2 farb. Taf., 6 Abb.)

WILHELM HAUSENSTEIN, Bernhard Bleeker. (1 Taf., 9 Abb.)

O. WEIGMANN, Paul Paeschke als Graphiker. (1 Taf., 9 Abb.)

RICHARD BRAUNGART, Kriegsbilder von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel. (4 Abb.)

EDUARD PLIETZSCH, Die große Berliner Kunstausstellung 1915. (5 Abb.)

MAX EISLER, Ein städtisches Gartenwohnhaus von Josef Hoffmann. (1 Taf., 16 Abb.)

HEDWIG HEYL, Der Blumenschmuck in der Kriegszeit. (1 farb. Taf., 13 Abb.)

GEORG JACOB WOLF, Neues Nymphenburger Porzellan. (1 Taf., 10 Abb.)

## DIE RHEINLANDE.

XV., September 1915:

WILHELM SCHÄFER, August Babberger. (1 Dreifarbendruck, 4 Taf., 4 Abb.)

WILHELM SCHÄFER, Wilhelm Lehmbruck. (10 Abb.)

W. RIEZLER, Karl Scheffler, Italien und die Gegenwart.

## ZEITSCHRIFT FÜR ALTE UND NEUE GLASMALEREI.

1915, Heft 6:

J. L. F., Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Glasmalerei. Künstlerisches Ergebnis. (13 Abb.) — Ergebnis der Preisgerichtssitzung.

## DIE DENKMALPFLEGE.

VVII., Heft 12:

E. EHRHARDT, Das Gewerbehaus in Bremen. (8 Abb.)

## MUSEUMSKUNDE.

Bd. XI., Heft 3:

B. PICK, Die Ansprüche der Museen auf Schatz- und Gräberfunde. Vorschläge für ein Ausgrabungsgesetz.

A. BOGENHARD, Vom städtischen Museum zu Gera. (5 Abb.)

RUDOLF HUNDT, Die geologische, paläontologische, mineralogische und vorgeschichtliche Sammlung im städt. Museum zu Gera. (4 Abb.)

KARL KOETSCHAU, Die Birkenholzschen Seitenlichtkabinette. (12 Abb.)

WILHELM PESSLER, Das historische Museum und der Weltkrieg. (Fortsetzung.)

VALENTIN SCHERER, Bibliographie deutscher Museumskataloge. (Fortsetzung.)

## KUNST UND HANDWERK.

XVIII., Heft 12:

STEPHAN STEINLEIN, Wandlungen in der Architektur.

A. HEILMEYER, Ehrengeschenke. (1 farbige, 2 schwarze Tafeln.)

G. FRAUNBERGER, Graphiken von E. J. Schmidt. (6 Abb.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVI., Heft 12:

HERMANN WEISS, Künstlerische Grundlagen für d. Berufsschaffen der Musterzeichner. (16 Abb.)

W-n, Kriegsplastiken der vereinigten Wiener und Gmundener Keramik G. m. b. H. (5 Abb.)

SYNDIKUS FRITZ HANSEN, Freie Benutzung. (4 Abb.)

JULIUS LEISCHING, Deutsch-Mährischer Kunstgewerbebund.

## BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVI. Jahrg. Nr. 165.

EMIL BAHRFELDT, Altmärkischer Münzenfund. (1 Tafel mit 25 Abb.)

PHILIPP LEDERER, Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur v. Gwinner. (Fortsetzung.) (6 Abb.)

H. BALSZUS, Ein polnisches Münzbuch.

E. BOHLEN, Das deutsche Notgeld 1914—1915.

E. HEUSER, Ein römischer Denarschatz.

## MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIV., Heft 7, III. Folge:

JOSEF GARBER, Neuaufgefundene Wandgemälde in Deutsch-Südtirol. (16 Abb.)

ANTON GNIRS, Die frühmittelalterliche Kirche Visitatio B. M. V. in Valle. (2 Abb.)

E. W. BRAUN, Die Restaurierung des Epitaphs des Fürsten Karl Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche und sein Meister, der Bildhauer Johann Georg Lehnert. (1 Abb.)

Tätigkeitsbericht.

## AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen.

XXXVII, Oktober 1915:

E. PLIETZSCH, Neuerwerbungen der Gemäldegalerie (Österreichischer Meister um 1450, Adam Elsheimer, Jacob Elsner, Bernardo Strozzi).

FALKE, Ein gotisches Straußenei-Ziborium (Neuerwerbung des Kunstgewerbemuseums). (1 Abb.)

## NEUE BÜCHER

RICHARD BENZ, Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Kultur. (Blätter für deutsche Art und Kunst I.) Verlag Eugen Diederichs, Jena.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 20. Burger, Deutsche Malerei, Heft 8. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

OTTOKAR MASCHA, Österreichische Plakatkunst. Verlag J. Löwy, Wien.

FRITZ KERN, Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. (Mittelalterliche Studien. I. Band, 2. Heft.) Verlag K. F. Koehler, Leipzig. Preis br. M. 9.50.

G. PRAUSNITZ, Das Augenglas in Bildern der kirchlichen Kunst im 15. und 16. Jahrhundert. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 180.) Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg. Preis br. M. 4.—.

R. v. SCALA, Das Griechentum in seiner geschichtlichen Entwicklung (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 471). Mit 46 Abb. im Text. Verlag B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

VIII. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 58 I. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 5 I. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Abb. 1. Kirche in Tucholka

Abb. 2. Kirche in Tucholka, Glockenturm

Abb. 3. Kirche in Civitowa

Zu: PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, RUTHENISCHE HOLZKIRCHEN

Abb. 4. Kirche in Szumlany

Abb. 5. Kirche in Szumlany, Vorbau

Zu: PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, RUTHENISCHE HOLZKIRCHEN

Abb. 6. Kirche in Wiszkow

Abb. 7. Kirche in Toronja

Zu: PRINZ JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, RUTHENISCHE HOLZKIRCHEN

Abb. 1. S. RICCI, Der hl. Gregor u. d. anime del purgatorio
(Aufn. d. Hofmuseums) Wien, Neue Hofburg

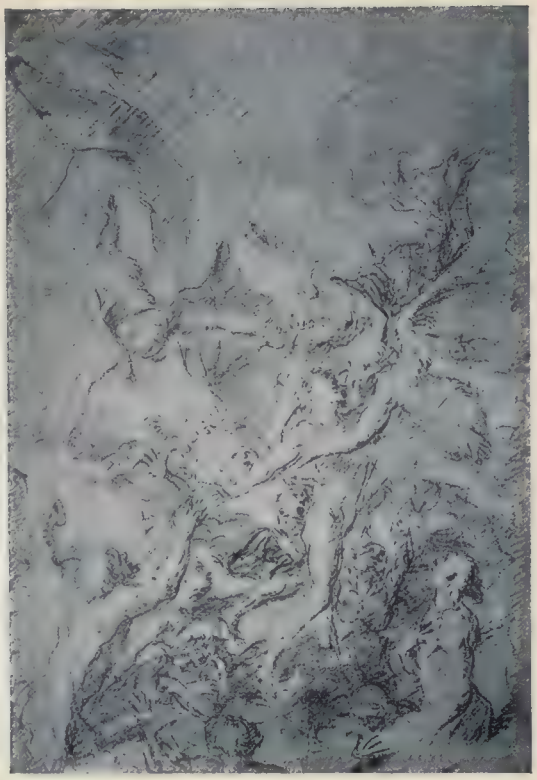


Abb. 2. SALV. ROSA, Zeichnung für d. Mailänder Bild
Rom, Gab. Naz. d. Stampe

Abb. 3. PIAZZETTA, Officium b. Mariae virg.
Stich von M. Pittori

Abb. 4. RICCI, Himmelfahrt Christi
(Aufn. Sansaini) Rom, S. S. Apostoli

Zu: OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY, SEBASTIANO RICCIS ARBEITEN FÜR TURIN

Abb. 5. RICCI, Himmelfahrt Christi — Dresden, Kgl. Galerie

Abb. 6. LODOV. CARRACCI, Transfiguration Bologna, R. Pinacoteca

Abb. 7. RICCI, König Salomons Götzenverehrung — Turin, R. Pinacoteca

Zu: OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY, SEBASTIANO RICCIS ARBEITEN FÜR TURIN

Abb. 8. RICCI, Vertreibung der Hagar durch Abraham Turin, R. Pinacoteca

Abb. 14. RICCI, Tobias heilt seinen blinden Vater Turin, Kgl. Schloß

Abb. 9. RICCI, Das Wasserwunder des Moses — Turin, R. Pinacoteca

Abb. 10. RICCI, Das Wasserwunder des Moses (Skizze für das Bild in S. Cosma e Damiano)
(Phot. Naya) — Venedig, Privatbesitz

Zu: OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY, SEBASTIANO RICCIS ARBEITEN FÜR TURIN

Abb. 11. RICCI, Martyrium des hl. Mauritius
Superga bei Turin

Abb. 13. RICCI, Madonna und Heilige
Kirche der Veneria Reale bei Turin

Abb. 12. RICCI, Der hl. Ludwig zeigt die Dornenkrone
Superga bei Turin

Zu: OSW. VON KUTSCHERA-WOBORSKY, SEBASTIANO RICCIS ARBEITEN FÜR TURIN

# EIN MICHELANGELO-BILDNIS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU BRESLAU

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von ERNST STEINMANN

In den „Miscellaneen artistischen Inhaltes“ (herausgegeben von Johann Georg Menzel, neunzehntes Heft, Erfurt 1784, S. 28—31) schreibt D. J. E. Stieff in den „Nachrichten von Christ. Joh. Bendeler“ wie folgt:

„Hr. Prof. Sanders in Carlsruhe erzählt in den Berliner Mannigfaltigkeiten, daß er zu Paris im Luxemburgischen Palast das berühmte Bild, Christus am Kreutze gesehen, worüber ein armer Mensch um die letzten Bewegungen eines am Kreutze Sterbenden recht ausdrücken zu können, erstochen worden. Er erwähnt aber nicht dabei, daß der weltberufene Michael Angelo Buonarotti der Mörder und Maler gewesen sey. Auf der Magdalenischen Bibliothek in Breßlau zeigt man sein wohlgetroffenes, feingemaltes Bildniß, und wenn auch nicht der Name dabey stünde, so würde man doch bald nach der Lehre der Physiognomie ein falsches, rachgieriges Herz erkennen . . . . .

„Auf ebengedachter Bibliothek ist auch das Bild des großen Titians von einem sehr guten Pinsel zu sehn. Ein hager blaues Gesicht zeigt einen speculativischen, tiefdenkenden aber aufrichtigen Mann. Ich entsinne mich annoch in meinen jugendlichen Jahren, da mein Vater Bibliothekar daselbst war, daß viele fremde Reisende, die damals häufig unsere öffentlichen Bibliotheken besuchten, versicherten, sie hätten an keinem Orte bessere Bildnisse sowohl von Michael Angelo, als auch von Titian gefunden.“

Von der im 17. und 18. Jahrhundert immer wiederkehrenden Anschuldigung, er habe einen Menschen umgebracht, um an dem Sterbenden die Zuckungen des Todes zu beobachten, ist Michelangelo durch die moderne Forschung längst befreit worden.[1]) Und damit kann man auch Stieffers Ansicht auf sich beruhen lassen, der in den ehrwürdigen Zügen des großen Florentiner Meisters ein „falsches rachgieriges Herz“ erkennen wollte. Die Bildnisse Michelangelos und Tizians aber werden noch heute in der Stadtbibliothek in Breslau bewahrt.

Über die Herkunft des Michelangelo-Porträts erhielt ich durch den Direktor der Stadtbibliothek in Breslau, Herrn Professor Hippe, folgende Auskunft: „Das Bild, das sich noch heute in seinem alten Holzrahmen befindet, ist der Kirchen-Bibliothek zu St. Maria Magdalena am 23. Oktober 1699 von einem Breslauer Arzte, Doctor medicinae Karl Oehm, dem diese Bibliothek auch andere Gaben verdankt, geschenkt worden. Mit der gesamten Kirchen-Bibliothek zu St. Maria Magdalena ist das Bild im Jahre 1865 an die Stadtbibliothek gelangt. Es läßt sich vermuten, daß Oehm das Bild auf seinen Studienreisen, die ihn um 1676 nach Frankreich und Italien führte, erworben hat. Ein Porträt von Tizian, das in denselben Abmessungen gehalten ist, wird wohl derselben Zeit angehören.“

Das Bildnis Michelangelos ist in der Größe von 15,5 × 10 cm auf ein Pergamentblatt en miniature sehr sorgfältig ausgeführt.[2]) Das Gesicht ist gerötet, Bart und

(1) Die nicht geringe Literatur über diese Michelangelo-Legende habe ich gesammelt. Sie wird an anderer Stelle zusammengefaßt werden.

(2) Mit Nachforschungen in Breslau nach dem Verbleib der Schätze der Magdalenen-Bibliothek betraute ich zunächst Gräfin Gabriele Seher-Thoss, die mich auf die Kompetenz des Herrn Professors Jungnitz, Direktors des Fürstbischöflichen Diözesan-Archivs, in solchen Fragen hinwies. Es gelang Herrn Professor Jungnitz in der Tat, festzustellen, daß sich die gesuchten Porträts noch in der Stadt-

Haar stark ergraut, die Zeichnung auf dem schwarzen Gewande ist mit weißen Pinselstrichen angedeutet.

Wir kennen nur noch zwei Miniatur-Porträts Michelangelos, das eine im Palazzo Pitti in Florenz, das andere in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand in Wien. Beide stellen den Künstler mit dem breiten Filzhut dar, wie man ihn in den Straßen Roms zu sehen gewohnt war und wie ihn auch Francisco de Hollanda mehr nach der Erinnerung als nach dem Leben in seinen Gesprächen über die Malerei dargestellt hat.

Die Porträtdarstellungen Michelangelos, die wir in Deutschland besitzen, sind anderen Ortes zusammengestellt worden: das Bronzerelief in Braunschweig, Passarottis Zeichnung im Schloß zu Weimar und die unbedeutenden Gemälde in den Museen von Gotha und Hannover.[1])

Mit diesen letzten beiden geht das Breslauer Bildnis auf das Original des Jacopo del Conte zurück, das Baron du Teil in Paris besitzt.[2]) Nur scheint die Breslauer Miniatur besser gemalt wie die Gemälde in Gotha und Hannover, wo Bart und Haar Michelangelos noch schwarz erscheinen. Direkt nach dem unvollendeten Pariser Original dürfte aber auch das Porträt in Breslau nicht gemalt sein. Vielmehr deutet der Aufschlag über dem Oberarm auf einen engen Zusammenhang mit dem einst vielgerühmten, heute verschollenen Bracci-Porträt hin, wo dieser Aufschlag sich gleichfalls findet.[3]) Aber auch das Bracci-Porträt kann — soweit der allein erhaltene Stich von Cecchi erkennen läßt — nur als eine frühe Kopie des Pariser Bildnisses gelten.

Die Angaben Professor Hippels über die Entstehungszeit des Bildchens werden durch die Malerei selbst bestätigt. Die Kopie wird im Auftrag Dr. Oehms voraussichtlich in Florenz um die Mitte des Seicento ausgeführt worden sein. Ein handschriftlich auf die Rückseite flüchtig hingeworfener Name — vielleicht der des Kopisten — war nicht zu entziffern. Die in feinen Goldbuchstaben ausgeführte Aufschrift lautet:

MICHEL-ANGELVS. BONAROTVS. PICTOR. STATV ET ARCHI. FLOR.

Merkwürdig ist es, auch bei dieser Gelegenheit wieder zu sehen, wie das später gemalte Michelangelo-Bildnis von Jacopo del Conte das früher gemalte Bugiardini-Porträt vollständig verdrängt hat. Wer in Italien ein Bildnis Michelangelos erwerben wollte, wurde regelmäßig auf das Altersporträt verwiesen, von dem es in Florenz und Rom gute alte Kopien gab. Das ungleich merkwürdigere Bugiardini-Bildnis, das uns den Meister, 47 Jahre alt, in der Vollkraft der Jahre darstellt, ist früh verschollen. Außer der jüngst entdeckten Zeichnung im Louvre[4]) haben sich überhaupt nur drei Kopien des verlorenen Originals erhalten in Mailand, Florenz und Paris.

bibliothek befanden. Weitere Auskunft und Erlaubnis zur Aufnahme und Publikation erteilte der Direktor der Stadtbibliothek, Herr Professor Hippe, mit größter Bereitwilligkeit. Herr Professor Hippe hatte auch die Güte, beide Porträts zwecks genauerer Untersuchung für mich an das Berliner Kupferstich-Kabinett zu senden, wo Herr Direktor Friedländer mir jede Unterstützung zuteil werden ließ.

Das Porträt Tizians ist auf Kupfer gemalt, augenscheinlich von einer anderen Hand als das Bildnis Michelangelos. Es handelt sich um eine freie und recht geringe Kopie nach dem Selbstporträt Tizians im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.

(1) Vgl. Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, herausgegeben von E. Steinmann, Leipzig 1913, Taf. 53, Taf. 67, Taf. 23.

(2) A. a. O. Taf. 8.

(3) Taf. 21. Vgl. auch die Zuccari-Zeichnung auf Taf. 10.

(4) A. a. O. Taf. 2.

# LÜBECKER PLASTIKEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ROBERT WEST

Der Krieg, der alle politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse von Grund aus verändert hat, weist auch der scheinbar jenseits aller Kriegswirren liegenden kunsthistorischen Forschung neue Wege. Nicht anders wie die Industrie muß heute die Kunstgeschichte neuen Forderungen gerecht werden und unter veränderten Bedingungen produzieren. Das gilt wenigstens für diejenigen unter uns, deren Studien sie aus der deutschen Heimat in das alte Land der deutschen Sehnsucht, Italien, führten. Das Erbe der italienischen Kultur gehört uns, auch heute noch, mehr als jenen Italienern, die den wertvollsten Kunstbesitz ihres Landes in ruchloser Verblendung allen Schrecken des Krieges preisgegeben haben. Grade angesichts der Kriegslage erinnere ich an das Wort des genialsten der Hohenstaufenkaiser: „Italia hereditas mea est." Die deutsche Kunstforschung wird ihren Anspruch in kommenden Jahrzehnten des Friedens wahr zu machen wissen. Aber heute, da uns jenes sonnige Erbe vorenthalten wird, besinnen wir uns auf die stilleren, aber ebenso kostbaren Schätze des Vaterlandes. Wir stellen auch hier unsere Kräfte in den Dienst der deutschen Heimat. Wir suchen die Grundlagen jener Kultur zu verstehen, deren Existenz heute bedroht ist. Es werde daher auch mir, der ich in die Kunst der deutschen Vergangenheit als Fremder eindringe, verziehen, wenn ich schon heute zu reden wage von Dingen, zu deren Erkenntnis ich erst im Begriffe bin mich tastend durchzuringen.

Nirgends tritt deutsches Wesen und deutsche Eigenart vielleicht reiner und unverfälschter durch fremde Einflüsse zutage als in der Kultur und Kunst der alten Hansastädte. Die hanseatische Kunst bildet ein besonderes Kapitel der deutschen Kunstgeschichte. Seit Jahren arbeiten unsere besten Gelehrten in rastlosem Fleiß daran, diese Kunst dem Publikum zu vermitteln. Allmählich erst lösen sich aus der Fülle des Vorhandenen klar umgrenzte Gruppen, bestimmte Namen oder namenlose Künstlerpersönlichkeiten. Die induktive Methode wird uns wohl auch hier am sichersten zur Erkenntnis des Ganzen führen. In diesem Sinne sei es mir gestattet, Bericht zu geben von einer kleinen Anzahl von Werken der deutschen Plastik, die mit zu den wertvollsten Stücken des Lübecker Museums gehören.

Es sind acht Figuren aus Baumberger Sandstein, sechs Apostel von 1,07—1,15 m Höhe (Abb. 1—5) und zwei andere kleine Figuren von je 94 und 96 cm Höhe, welche einen Bischof und einen Geistlichen — Mönch oder Abt — darstellen (Abb. 6 u. 7). Diese acht Figuren, obwohl sie schon aus äußerlichen Gründen nicht demselben Kunstwerk angehören können, entstammen doch alle der Marienkirche, wo sie vielleicht ursprünglich an den beiden Langseiten der Bergenfahrer-Kapelle aufgestellt waren, denn eine Notiz vom Jahre 1800 besagt, daß damals in der Bergenfahrer-Kapelle „die auf beyden Seiten von einer Massa angebrachten Figuren abgebrochen worden sind".[1]) Professor Schaefer, der Direktor des Lübecker Museums und wohl der gründlichste Kenner lübeckischer Kunst, rechnet mit der Möglichkeit, daß die sechs Apostelfiguren zum Schmuck eines Altars gedient haben.[2]) Sichere Anhaltspunkte für die ursprüngliche Bestimmung gibt es nicht.

(1) Bruns, Die Lübecker Bergenfahrer und ihre Chronistik.

(2) Professor Karl Schaefer, Frühwerk der Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts, im Jahrbuch 1913 des Museums für Kunst und Kulturgeschichte.

Vier der Figuren, zwei Apostel und die beiden kleineren Statuen, sind schon 1893 dem Museum einverleibt worden. Sie gehörten bereits zu der Sammlung kirchlicher Altertümer, welche im Chor der jetzt völlig verwahrlosten Katharinenkirche aufgestellt war. Die anderen vier Apostel wurden von Professor Schaefer in einer Seitenkapelle der Marienkirche gefunden. Sowohl im Inventar der Marienkirche wie in Hartlaubs Artikel über die hanseatische Kunst des Mittelalters[1]) werden sie noch als „Stuckfiguren" bezeichnet. Tatsächlich sind sie aber ebenso wie die Darsow-Madonna und die etwas älteren kleinen Statuetten von der Burgkirche aus westfälischem Baumberger Sandstein gehauen. Das Material gibt uns einen leisen Fingerzeig auf den Zusammenhang dieser Plastik mit Westfalen, denn seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts begegnen wir in Lübeck, dessen Bildhauer bisher nur in Holz, einer Betonmasse oder in hartem Kalkstein arbeiteten, diesem weichen, feinkörnigen Sandstein. Die Vermutung liegt nahe, daß westfälische Steinmetzen nach der Lübecker Bauhütte berufen worden sind. Die Figuren sind zwar sehr beschädigt, aber gar nicht restauriert und scheinen auch niemals durch einen Ölfarbenanstrich gelitten zu haben. Das Vorhandene ist also unzweifelhaft echt und bietet eine zuverlässige Anschauung vom Stande der Bildhauerei in Lübeck des frühen 15. Jahrhunderts.

Karl Schaefer, Adolf Goldschmidt, Woermann in seiner Geschichte der Kunst und der Bearbeiter des Inventars der Marienkirche versetzen übereinstimmend diese Figuren in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Sie wären demnach ungefähr 1420 bis 1430 entstanden. Den Anlaß zu dieser Datierung gibt ihre Stilverwandtschaft mit der bestimmt aus dem Jahre 1420 datierten Darsow-Madonna. Ich selbst kann mich nicht entschließen, bei den Apostelfiguren die Hand des Meisters der Darsow-Madonna zu erkennen. Gesicht und Hände können nicht zum Vergleich herangezogen werden, da es sich bei den Steinfiguren des Museums nur um bärtige Köpfe und stark ausgearbeitete Hände älterer Männer handelt, aber die Behandlung des Gewandes und der Haare scheinen mir völlig verschieden von den Museumsfiguren. Das Haar der Darsow-Madonna ist leicht und frei behandelt, es hängt in natürlichen lockeren Wellen an den Seiten des Kopfes herab. Die Gewandung scheint aus einem leichten, sehr weichen und anschmiegsamen Wollstoff zu sein, der sich in losen vertikalen Falten um den Körper legt, vor allem aber die Art, wie sich einzelne lang herabhängende Teile des Gewandes in runden Zipfeln überschlagen, so daß die Innenseite des Mantels in beinahe unruhigem Faltenspiele wieder und wieder sichtbar wird, ist dem Gewandstil der acht Steinfiguren fremd. Bei diesen bauscht sich ein schwererer Stoff in breitem und festem Faltenwurf um die Gestalten. Der Gewandstil hat etwas solides im Gegensatz zu dem malerisch pointierten, losen Faltenwurf der Darsow-Madonna, der sogar an die Zatteln der Tracht des 14. und 15. Jahrhunderts erinnert. In den Grundzügen der Haltung und Bewegung, der Formengebung und der Disposition der Massen läßt sich wohl ein Zusammenhang sehen, der auf eine gleiche Entstehungszeit gedeutet werden kann.

Bode, der die Figuren in seiner Geschichte der deutschen Plastik erwähnt, sieht in ihnen typische Beispiele des Überganges von der älteren sakralen Richtung des Mittelalters zum bürgerlichen Realismus der nachreformatorischen Epoche. Schaefer dagegen nimmt an, daß sie „in derselben Zeit und in derselben Werkstatt" entstanden sind, „in der um 1405 etwa der Statuettenschmuck der Burgkirche, im

(1) In der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 1913.

Jahre 1420 die Madonna des Darsow-Altars in der Marienkirche entstand". Hartlaub betrachtet den in viel kleinerem Maßstab gehaltenen, ebenfalls in Baumberger Sandstein gearbeiteten Statuettenzyklus der Burgkirche[1]) als Vorstufen dieser acht Figuren.

Jene Figuren der Burgkirche werden aus triftigen Gründen an die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, also in die Jahre zwischen 1390 und 1405 versetzt. Überrascht nun schon bei diesen zweifellos um etwa zwei Jahrzehnte älteren Arbeiten die technische Fertigkeit, so liegt die Schlußfolgerung nahe, daß der Meister der acht Sandsteinfiguren aus der Marienkirche eine reife technische Überlieferung vorfand, die, bereits lehrbar und lernbar geworden, dem begabten Künstler die solide Grundlage zur Entwicklung seiner besonderen Fähigkeiten bot. Diese Tatsache einer sich bereits zur Gewohnheit abschleifenden Schultechnik ist wohl aus der vorangegangenen großartigen Entwicklung der Bauplastik im übrigen Deutschland zu erklären. Wir stehen mit diesen acht Figuren des Lübecker Museums am Ende einer großen Epoche der Bildhauerei — an welcher allerdings Lübeck selbst keinen Anteil hatte — und zugleich am Beginn einer neuen, ganz anders gearteten künstlerischen Periode.[2])

Das beginnende 15. Jahrhundert war für Deutschland so gut wie für Italien, in dem damals die plastische Formengebung der Frührenaissance mit Jacopo della Quercia und Donatello einsetzte, eine Zeit des Übergangs. Die acht Sandsteinfiguren der Marienkirche gehören daher einer stilgeschichtlich wichtigen Epoche an. Die Periode, in welcher die figurale Plastik ausschließlich im Besitz der Hütte stand, war vorüber. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts ging die Altarplastik allmählich an die Bildschnitzerei der Zunft über, während zunächst die monumentale, in unmittelbarem Verband mit der Architektur stehende Plastik von den Steinmetzen der Hütte geliefert wurde. Im Anfang des 15. Jahrhunderts, also zu der Zeit, welcher unsere Sandsteinfiguren entstammen, standen sich Hütte und Zunft in ungefähr gleicher Machtvollkommenheit gegenüber. Eine strenge Scheidung der Arbeitsbefugnisse, wie sie theoretisch erstrebt wurde, war nicht mehr durchzuführen. Übergriffe der einen Korporation auf das Sondergebiet der anderen sind allenthalben nachweisbar und wurden schon dadurch unvermeidlich, daß ein und derselbe Künstler oder Steinmetz zugleich Mitglied der Zunft und Angehöriger der Bauhütte sein konnte.[3]) Durften also die Werke der Altarplastik ebenso gut von den Steinmetzen der Hütte wie von den Bildschnitzern der Zunft angefertigt werden, so war es noch weniger möglich, die Anfertigung jener Werke der beweglichen Plastik, Einzelstatuen von Heiligen und Aposteln, ausschließlich der einen oder der anderen Körperschaft zuzuschieben. Eine wechselweise Beeinflussung der Hütte durch die Zunft und umgekehrt ist daher selbstverständlich, und so erklärt es sich, daß wir bei den acht Sandsteinfiguren typische Merkmale sowohl der in der Hütte geübten Bauplastik wie der von der Zunft ausgeführten Holzschneidetechnik vorfinden.

Wir finden sowohl den kleinen Maßstab, in welchem die Figuren gehalten sind, wie das Material, aus dem der Künstler sie formte, in dieser Zeit bei allen Werken der Steinplastik, auch bei denen, welche für den Schmuck der Architektur bestimmt waren.[4])

(1) Ebenfalls im Lübecker Museum aufgestellt.

(2) Vergleiche die Veröffentlichungen in Dehio-Bezolds Werken der deutschen Plastik.

(3) Vergleiche Pinder, Geschichte der deutschen Plastik.

(4) Die Statuetten der Burgkirche waren für die Außenseite des Gebäudes bestimmt (siehe Schaefers „Vergessene Meisterwerke der Lübecker Plastik aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts").

Die für den Bau erlernte Technik diente also vortrefflich für die Werke der beweglichen Plastik. Man kann sich auch vorstellen, daß zur Zeit einer Stockung im Baubetrieb die Steinmetzen nach anderer Arbeit suchten, wie es etwa die Ausschmückung einer Kapelle oder eines Altars durch statuarische Plastik sein mochte. Der Meister der acht Sandsteinfiguren entstammte zweifellos noch der Bauhütte, derselben, aus der etwa zwei Jahrzehnte früher die Apostelreihe und die Serie der klugen und der törichten Jungfrauen hervorgegangen waren. Er hatte in ihr die flüssige, rasche Technik erlernt, aber er kam auch von der Holzschneidekunst. Seine Steinfiguren sind im ganzen betrachtet, was die Haltung, die Bewegung und den Gewandstil betrifft, noch nahe verwandt den Gestalten, die wir an den Portalen und Pfeilern gotischer Dome, in den Nischen und unter den Baldachinen der gotischen Architektur kennen, aber im einzelnen zeigen sie die typischen Merkmale der Holzschneidekunst. Die schematische, etwas trockene Behandlung des Bartes und der Haare, die detaillierte Wiedergabe der Furchen, Hautfalten, Adern, Knochengelenke sind charakteristische Merkmale der Holzschnitzerei.

Die Besonderheit der Verhältnisse, in denen sich die Plastik in Lübeck entwickelte, spricht hier natürlich auch mit. Da kein Haustein vorhanden war, so bediente man sich in den ältesten Zeiten für die figurale Plastik fast ausschließlich des Holzes und eines gegossenen Steines, der von etlichen Kennern als Stuck, von Karl Schaefer dagegen eher als Beton bezeichnet wird.[1]) Gravierte oder gegossene Erzplatten traten hinzu, so daß also die ersten Steinfiguren des frühen 15. Jahrhunderts, so weit sie von einheimischen Künstlern gearbeitet sind, eine technische Gewöhnung an Holz, Beton und Erz voraussetzen. Der weiche, leicht zu behandelnde Baumberger Stein bot dem in anderem Material geschulten Künstler wenig Schwierigkeiten. Sein Formwollen konnte er leicht in ihm befriedigen, mit geringer Mühe den gewünschten Ausdruck erzielen.

Der Meister der acht Sandsteinfiguren besaß außer großen ererbten und erlernten technischen Kenntnissen eine glückliche Fähigkeit zur impressionistischen Wiedergabe beobachteter Wirklichkeit, zur Porträtkunst. Diese Fähigkeit stand zu sehr im Banne der Tradition, als daß sie sich in der Darstellung der Gesamtfigur hätte betätigen können. Nur in den Köpfen bricht sie sich sieghaft Bahn und wir erhalten dann Kunstwerke von der Bedeutung des einen Apostelkopfes (Abb. 1) und des bartlosen Bischofs (Abb. 7). Möglich wäre, daß nur die Köpfe vom Künstler selbst gemeißelt sind, während die Ausführung des übrigen unter seiner Leitung arbeitenden Gesellen anvertraut war. Allerdings glaube ich grade bei der besterhaltenen Figur die Hand des Meisters selbst zu spüren, an dem durch seinen Pilgerstab kenntlichen Jakobus maior (Abb 2). Die anderen Figuren haben eher das Aussehen von sorgfältig im Sinne des Meisters und nach seinen Entwürfen von talentvollen Schülern gemachten Arbeiten.

Eben hierin aber sehe ich das kunstgeschichtlich maßgebende Moment dieser Werke. Es sind nicht einmalige Schöpfungen einer genialen Künstlerpersönlichkeit, sondern letzten Endes auf einer Werkstattradition beruhende Arbeiten. Sie ergeben mithin so gut wie die ihnen zeitlich vorangehenden Statuetten der Burgkirche und eine Anzahl ausgezeichneter Einzelfiguren des Museums den Beweis, daß Ähnliches vorhanden gewesen sein muß und dauernd geliefert werden konnte. Sie repräsentieren die Höhe der durchschnittlichen Leistung in Lübeck vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Daß aber solche Arbeiten vor der Mitte des 15. Jahr-

(1) 29. bis 31. Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck.

hunderts aus einer Lübecker Bauhütte hervorgehen konnten, beweist für die gesamte deutsche Bildhauerei und insbesondere für die Hansastädte eine Höhe der Entwicklung, die sich schwerlich durch außerdeutsche Einflüsse wird erklären lassen. Ehe diese Figuren aus dem Stein herausgemeißelt werden konnten, hatte die deutsche Holzschnitzerei bereits in Altären und Einzelfiguren — ich erinnere nur an den Grabower Altar in Hamburg und den Grönauer Altar in Lübeck — einen hohen Grad von künstlerischer Vollendung erreicht, war die deutsche Plastik im Dienste der Architektur zu selbständiger Bedeutung gereift. Wir treffen um diese Zeit des frühen 15. Jahrhunderts durch ganz Deutschland die gleiche Erscheinung, daß das Durchschnittsniveau der technischen Leistungen auf dem Gebiet der Plastik ein ungewöhnlich hohes ist. Ganz offenbar haben wir es bei der Plastik dieser Zeit nicht mit unsicheren Anfangsversuchen einer mächtig emporstrebenden neuen künstlerischen Entwicklung zu tun, sondern mit in sich vollendeten Werken einer abgeschlossenen Kunstphase.

Noch vor der Jahrhundertwende erscheinen dann die großen Künstlerpersönlichkeiten, Multscher, Jörg Syrlin, Tilman Riemenschneider, Adam Krafft, Veit Stoß, Henning von der Heide, der Meister der wundervollen Reiterfigur St. Georgs in Lübeck, die stark genug waren, die Fesseln zu sprengen, welche bis dahin die plastische Produktion an das Handwerk gefesselt hatte. Es ist für die Geschichte der lübischen Plastik charakteristisch, daß ihr größter Plastiker Ende des 15. Jahrhunderts, Henning von der Heide, ein Holzschnitzer war. Es gibt vom Ende dieses Jahrhunderts nur wenig Werke der statuarischen Plastik in Stein. Von diesen erscheinen mir zwei, der vortreffliche St. Antonius von der Bürgermeisterkapelle der Marienkirche und die tüchtigen Reliefs der Passion an den Chorschranken der Marienkirche als die typischen Leistungen der Bauhütte, aus welcher die Darsow-Madonna, die Statuetten der Burgkirche und unsere acht Figuren hervorgegangen waren. Mit ihnen endet aber offenbar die Bildhauerei der Hütte. Die Zunft übernahm sowohl den Figurenschmuck der Altäre wie die bewegliche Plastik, und wir haben vom 16. Jahrhundert ab als Beispiele lübischer Plastik jene schöne Reihe goldprangender Schnitzaltäre, welche einen Glanzpunkt des Museums und ein köstliches Gut der Lübecker Kirchen bildet.

Der besondere Reiz, den Werke wie die acht Sandsteinfiguren auf den Beschauer ausüben, muß freilich auf Rechnung des genialen Künstlers gesetzt werden, der sie erdacht und zum Teil selbst ausgeführt hat, aber dieser Zauber dient nur dazu, die von der Werkstatt gelieferte oder doch beeinflußte Form mit innerem neuen Leben zu durchglühen, künstlerisch vergeistigte Hüttenplastik zu schaffen.

Die genaue Betrachtung des einzelnen Werkes wird das Ineinanderaufgehen von Werkstatt und Künstlerpersönlichkeit dartun. Die Gestalten verraten nur geringe anatomische Kenntnisse des Bildhauers, dafür aber eine absolute Vertrautheit mit der menschlichen Erscheinung, wie sie aus einem schon konventionell werdenden Gesichtspunkt sich zeigt. Diese Art der Menschendarstellung möchte ich vergleichen mit dem Werke einer im übrigen viel schwächeren Kunst, mit den Menschentypen der Nazarenerschule. Auch dort ist keine individualisierende Behandlung, keine realistische Wiedergabe des Gesehenen. Der Mensch wird nach einer bestimmten Vorstellung abgebildet. Diese Abbildung ist nicht falsch, aber wir empfinden sie heute als durchaus unpersönlich, schablonenmäßig, weil sie auf einer aus der Wirklichkeit abstrahierten Konvention beruht. Etwas Analoges muß um 1400 in der deutschen Plastik stattgefunden haben: Es war eine befriedigende Lösung der Aufgabe, den Menschen darzustellen, gefunden, an ihr hielt man fest,

ohne im ganzen den Versuch zu machen, die gewohnheitsmäßige Kunstform an der Wirklichkeit richtig zu stellen.

Hier bei den Aposteln und Heiligen aus der Marienkirche war kein anatomisch geschulter Künstler am Werke, aber ein Plastiker hohen Ranges mit feinstem Verständnis für die plastische Form begabt. Wie weit er hier auf der Tradition fußte, wie weit er selbständig sah und formte, läßt sich nicht ermitteln, jedoch möchte ich grade das Verständnis für die plastische Form als ein Eigentum der Schule ansehen, aus welcher der Meister hervorging; denn sobald er sich von der Werkstattradition entfernt und aus seiner eigenen Erkenntnis schöpft, wie in den Porträtköpfen des einen Apostels und des Bischofs, neigt er mehr zum Malerischen als zum Formalen.

Es ist interessant, festzustellen, daß sämtliche acht Figuren, die doch als Werke der statuarischen Plastik, also vollrund gedacht sind und vom Beschauer so empfunden werden, an der Rückseite abgeflacht und ausgehöhlt sind. Wir sehen hier die Unfähigkeit der Plastiker, um diese Zeit sich eine Figur noch unabhängig von der Mauer zu denken, in die sie sich einfügen sollte. Das Standbild, wie wir es heute verstehen und wie es die Antike verstand, war dem deutschen Bildhauer vor der Mitte des 15. Jahrhunderts offenbar ein fremder Begriff. Auch diese Werke der beweglichen Plastik sind also vom Meister doch für einen ganz bestimmten Standort komponiert und stets als Teile der Kirchenwand, als ornamentale Bereicherung der Innenarchitektur gedacht. Bezeichnenderweise sind nun die Köpfe, eben der Teil, in dem sich die Wesensart des Künstlers, seine spezifische Begabung für das Porträt und den Impressionismus bekundet, vollrund, als selbständige Wesenheiten behandelt. Sie könnten, vom Rumpfe getrennt, an jedem Aufstellungsort als Kunstwerke ersten Ranges bestehen. Als Bestandteile der Raumkunst müssen sie einen hohen dekorativen Wert besessen haben. Sie waren bemalt nach einer in Lübeck ortsüblichen Regel: Gesicht, Haar und Bart erhielten die Naturfarbe, das Gewand blieb in der Farbe des Steins, wurde aber durch breite Goldborten geziert, so daß die Umgrenzungslinien von Ober- und Unterkleid, Mantel und Ärmel stets hervorgehoben werden. An der Innenseite, wo diese durch Umschlagen des Stoffes sichtbar wird, ist ein blaues oder rotes Futter gemalt. Diese Farbentönung ist so weit erhalten, daß man sich ein gutes Bild der ursprünglichen Wirkung machen kann.

Am meisten gelitten hat von den sechs Aposteln leider eben derjenige, der als das beste Werk der Gruppe bezeichnet werden muß. Mit Ausnahme des einen Jakobus läßt sich die Identität der einzelnen Apostel nicht mehr feststellen, um so mehr bleibt es der Phantasie des mit ihnen vertraut gewordenen Beschauers frei, sie nach eigenem Gutdünken zu benennen. Ich möchte für die als erste der Serie im Museum aufgestellte und als erste an künstlerischem Gehalt zu bezeichnende Figur den Namen Johannes, des Sehers von Patmos, beanspruchen (Abb. 1). Zwar wird Johannes der Evangelist fast immer bartlos dargestellt, aber dieser Apostel mahnt an den Rhapsoden der Offenbarung und es wäre ja denkbar, daß ein selbständiger Künstler den Apostel einmal von dieser Seite aufgefaßt hätte. Mit zurückgebogenem Haupt, einer inneren Stimme lauschend, steht er da. Das abgemagerte, gefurchte, nervöse Gesicht zeigt die Spuren geistiger Arbeit, geistiger Überanstrengung und seelischen Leidens. Es ist ein Gelehrtenkopf, möglicherweise das Porträt eines solchen, zugleich aber ein sich zum Propheten exaltierender Denker. Die Augenbrauen sind hochgezogen, in einer für den Künstler überhaupt charakteristischen Weise, was dem Ausdruck etwas Schmerzliches gibt, die Augenlider sind leicht über die Augen gesenkt, die nach unten blicken, ohne das gegenwärtig Vorhandene

zu schauen. Die Nase tritt scharf hervor, der Mund steht halb offen, so daß die obere Zahnreihe sichtbar wird — auch das ist ein Merkmal des Meisters. Der kleine spitz geteilte Bart wird durch das gehobene Kinn etwas aufwärts vom Körper abgebogen. Die Haltung ist die eines Predigers oder eines überirdischer Offenbarung teilhaftig werdenden Sehers. Die kleinen Fältchen an den Augenwinkeln, die Furchen der Stirn, die feinen, lebensvollen Züge, das Gespannte im Ausdruck, die dünnen Lippen, der scharfe Nasenrücken, der sehnige Hals, das alles ist individuell gesehen und dargestellt. Die Haarlocken in ihrer festgepreßten Schneckenform und der Bart sind dagegen ganz schematisch und offenbar ohne Interesse nach einer bestimmten Regel ausgeführt. Über die Figur läßt sich nicht viel sagen, da die ganze linke Schulter und ein Teil des linken Oberkörpers abgeschlagen worden sind, der rechte Arm und beide Füße fehlen ebenfalls. Trotzdem kann man die Haltung erkennen. Der Wechsel von Stand- und Spielbein ist bei allen Figuren, mit einer Ausnahme, angewendet, auch in offenbarer Befolgung einer Werkstattregel. Hier ist über dem rechten Spielbein die rechte Hüfte stark ausgebogen. Dem Standbein scheint auch hier, wie bei der Darsow-Madonna und den anderen Figuren, die erhobene Schulter entsprochen zu haben. Von der etwas tieferen rechten Schulter gleitet der Mantel zurück und fällt über der rechten Hüfte in reichlichen Falten herab.

Der zweite Apostel — ich betrachte sie in der Reihenfolge ihrer Aufstellung — ist Jakobus maior, der Wanderer (Abb. 2). Der Künstler meinte diesen ganz offenbar. Haltung, Gebärdensprache und Ausdruck weisen deutlich auf den Wanderer hin. Dessen Attribut wäre aber die Pilgermuschel. Der Walkerbaum, den dieser Apostel hier trägt, ist das Attribut des Jakobus minor, der 61 n. Chr. mit einem solchen vor dem Tempel zu Jerusalem erschlagen wurde. Dem Künstler stand diesmal vermutlich kein gelehrter Theologe zur Seite, wie dies sonst in Deutschland wohl üblich war, und so verschmelzen sich ihm die beiden Jakobus genannten Apostel zu einer Person. Der Wanderstab des Pilgers Jakobus maior verwandelt sich unter den Händen des wackeren Deutschen zur Walkerkeule des Jakobus minor! Diese Gestalt ist die besterhaltene der ganzen Serie. Der Kopftypus dieses Apostels ist ein völlig anderer wie der des Sehers von Patmos, das Gesicht ist breit, die Züge klar und bestimmt, auch hier empfangen wir sofort den überzeugenden Eindruck eines Porträtkopfes. Wunderbar ist aber vor allem, wie es der Meister verstanden hat, durch den spähenden Ausdruck der Züge, den in die Ferne schweifenden Blick der Augen und die vorwärtsstrebende Bewegung der ganzen Gestalt den Wanderer, den Reisenden zu charakterisieren. Der Kopf ist, wie dem Pilgernden ziemt, mit einem Ende des blaugefütterten, goldverbrämten Mantels bedeckt. Mit der rechten Hand hält der Apostel zwischen Daumen und Zeigefinger die linke Seite seines Mantels fest. In der linken Hand hält er die Keule, die dicht neben dem nur noch zur Hälfte vorhandenen linken Fuß auf den Boden aufgesetzt ist. Er schreitet nach der linken Seite vor, so daß das linke ausschreitende Bein das Spielbein ist, Kopf und Oberkörper sind aber nach der Seite des Standbeines, also von links nach rechts gewendet. Es ist nur eine geringfügige Drehung, aber sie genügt, um einen leichten Kontrapost zu schaffen und sie gibt der ganzen Gestalt eine Augenblicklichkeit der Bewegung, der nichts mehr von der Starrheit mittelalterlicher Plastik anhaftet. Hier hat der impressionistisch sehende Künstler im vorüberhuschenden „Jetzt" den fruchtbarsten Moment einer Bewegung erkannt und dargestellt. Wie groß aber war das Können, das eine solche Darstellung ermöglichte! An der gut erhaltenen rechten Hand dieses Apostels ist die Holzschneidetechnik

besonders deutlich sichtbar, sie ist fein geädert, die Fältchen auf den Gelenken der Finger, die Knöchelchen, die Nägel sind mit liebevollster Sorgfalt aus dem weichen Stein wie aus einem Holzblock herausziseliert. Die linke Hand ist stark beschädigt, der Daumen ganz, der Zeigefinger fast ganz abgebrochen, aber die um die Keule gebogenen Finger sind noch kenntlich.

Der dritte Apostel erscheint als eine Paulusgestalt von feierlich erhabener Würde. Der Kopf ist größer und etwas derber als die vorhergehenden. Hier ist der Mann der Tat und des Schwertes, der typische Apostel mit wallendem Bart, der Mann, der trotz seines christlichen Glaubensbekenntnisses nie vergaß, daß er ein Römer war. Sein Ausdruck ist ernst, beinah finster, der festgeschlossene Mund mürrisch nach unten gezogen. Der Bart zeigt die für die Holzschneidetechnik typischen Korkzieherlocken, die dünnen Enden des Schnurrbartes verlaufen über die Mundwinkel in den Bart. Es ist interessant, diesen Bart mit dem des nebenstehenden Apostels zu vergleichen. Die Behandlung ist eine völlig verschiedene, aber an sich ebenso schematische. Der Kopf ist vom Nacken aus etwas nach vorn geneigt, was mit zu einer gewissen müden Kraft in der Haltung beiträgt. Die Stoffmassen des Mantels sind mit dem für die Zeit charakteristischen Geschick disponiert. In großen Querfalten von der rechten Schulter aus über den linken Arm gelegt, bauscht er sich über der linken Standbeinseite in große Falten auf.

Der Kopf des vierten Apostels (Abb. 3) ist weicher wie der vorhergehende. Ein Ausdruck milder Güte scheint erstrebt zu sein. Das dichte Haar fällt schlicht zu beiden Seiten des Kopfes herab und wird im Nacken vom Mantel bedeckt. Vorn auf der Stirn liegen zwei ganz ornamental behandelte Locken. Der lange Bart fließt ruhig herab wie der des Paulus. Technisch interessant ist die Art, wie der Ansatz der Barthaare auf der Backe durch Einschneiden gemacht ist, genau wie dies an älteren und gleichzeitigen Holzschnitzereien (ich nenne etwa den Gottvater am Nowgorodfahrer-Stuhl der Marienkirche) geübt wurde. Das Gesicht ist weniger gefurcht wie die anderen, es hat etwas glattes und fleischiges. Die Gestalt steht grade auf beiden Füßen, während bei den anderen Aposteln der klassische Wechsel von Stand- und Spielbein stets beobachtet ist. Diese Figur hat das Ansehen einer typischen, soliden Werkstattarbeit nach den Entwürfen und den Angaben eines bedeutenden Meisters.

Der fünfte Apostel erscheint als ein älterer Mann mit vergrämten Zügen, stark nach vorn geneigt (Abb. 4). Die Stirn ist gefurcht, die hochgezogenen Augenbrauen vertiefen auch hier den Ausdruck des Leidens, die halbgeschlossenen Augen mit dem zu Boden gerichteten Blick, der geöffnete Mund in dem wieder die obere Zahnreihe sichtbar wird, geben dem Kopf etwas Abgearbeitetes, aber nicht das geistig Überarbeitete des Johanneskopfes. So etwa mochte ein lübischer Kleinbürger oder ein Zunftgenosse aussehen. Eine Strähne des in der Mitte gescheitelten Haares fällt über die rechte Schulter nach vorn, links ist es auf den Rücken zurück gestrichen, ein kurzer Vollbart umrahmt den unteren Teil des Gesichtes. Die Behandlung des Gewandes ist bei dieser Figur besonders interessant. Über ein ziemlich glatt anschließendes Untergewand legt sich der Mantel in großen, allmählich von rechts nach links verlaufenden Falten über die Mitte der Gestalt, vom rechten Arm fällt, eine schöne große, im Unterkleid sich verlierende Längsfalte, während sich eben hier auf der rechten Standbeinseite der Mantel zweimal über dem rechten Ellbogen und über der Hüfte kräftig bauscht. Die linke Seite ist dagegen ganz als Vertikale behandelt. Die Hände sind abgebrochen, der nackte linke Fuß ist ganz erhalten, vom rechten Fuß sind alle Zehen mit Ausnahme der großen abgebrochen.

Der sechste Apostel hat Anspruch auf den Namen Petrus durch seinen kurzen, krauslockigen Bart sowie durch seinen derben und dicken Kopf, die typische „tête carrée d'Allemand" (Abb. 5). So ähnlich stellt ihn Dürer auf seinem großen Apostelbilde dar. Der Ausdruck ist lebendig, aufmerksam, man glaubt den Choleriker zu erkennen. Nur die Haltung ist auch hier müde, wie die eines nicht mehr jungen, vom Leben hart angefaßten Mannes. Diese Müdigkeit der Haltung kann aber auch eine notwendige Begleiterscheinung des Gewandstils sein. Das Profil des Kopfes ist uninteressant, wir finden auch hier wieder die hochgezogenen Augenbrauen, die gefurchte Stirn und beim Bart die in der üblichen Weise behandelten runden Locken. Das Haar ist gescheitelt und fällt zu beiden Seiten des Kopfes herab, um im Nacken unter dem Mantel zu verschwinden. Das Unterkleid, das sich mit breiter Borte um den bloßen Hals legt, wird in der Taille von einem Ledergurt mit Schnalle zusammengezogen, so daß es hier kleine Längsfalten bildet. Spiel- und Standbein sind nur undeutlich unterschieden, aber auf der rechten Seite, über dem rechten Bein erkennt man ein Erinnern an Gestalten, bei denen sich der Stoff über dem Spielbein straffer spannt und die Faltenstege weiter auseinander rücken, während auf der linken Seite das Gewand in große Faltenbausche zusammengerafft ist. — Beide Hände sind abgebrochen.

Wertvoller vielleicht noch als diese Gruppe der sechs Apostel sind die ihnen nahe verwandten beiden Heiligenfiguren aus der Zeit um 1430. Die als Mönch gekleidete Gestalt (Abb. 6) zeigt wohl noch schärfer als die Apostel, wie sehr der Meister an die Holzschneidetechnik gewöhnt war. Kopf und Bart erscheinen wie in Holz geschnitzt. Die Züge sind fein, das Gesicht gefurcht und sorgfältig modelliert, der mächtige Bart spiralförmig geordnet. Wieder ist das als Kranz um den tonsurierten Kopf gelegte Haar schablonenmäßig behandelt. Wieder steht der Mund halb offen, so daß die obere Zahnreihe sichtbar wird. Das Untergewand wird wie bei Petrus durch einen Ledergurt leicht um den Körper festgezogen, es soll ein härenes Gewand sein, wie die langen, unten herabhängenden Haarbüschel zeigen. In der rechten Hand, von der drei Finger fehlen, hält der Heilige ein geschlossenes Buch mit rot bemaltem Einband, das zwei Lederriemen mit Metallbeschlägen zuschließen. Der Daumen und der kleine Finger halten das Buch. Die linke Hand ist abgebrochen, der Mantel in Falten darum gewickelt.

Das Gegenstück zu dieser Figur ist ein bartloser Bischof (Abb. 7), dessen eckig umrissener Kopf eine auffallende Ähnlichkeit in der Behandlung mit dem des Apokalyptikers Johannes zeigt. Dieser und der Johanneskopf weisen dem Künstler, der sie schuf, seinen Rang neben jenen Großen der italienischen Frührenaissance an, deren Werke jedem Deutschen längst vertraut sind. Auch hier haben wir wieder den Typus eines Gelehrten, zugleich aber den eines vornehmen Mannes, das Seherische, Überreizte des Johanneskopfes fehlt. Gesicht und Hals sind mit unendlich liebevoller Sorgfalt bis in alle Einzelheiten durchmodelliert und ausgearbeitet. Die hochgezogenen Augenbrauen, die schmerzlichen Furchen auf der Stirn, die kleinen Fältchen in den Augenwinkeln, das Überfallen der Lider, der scharfe Nasenrücken (die Spitze ist abgebrochen), die eingefallenen Wangen, die scharf gezeichneten Lippen, der Ausdruck des nervösen, geistreichen Denkers, alle diese Merkmale stempeln den wundervollen Porträtkopf zu einem Werk des Johannes-Meisters. Die Haltung hat einen Zug weltmännischer Eleganz ins geistlich Würdevolle übersetzt, die Hände fehlen, die Arme sind vom Ellbogen ab vorgestreckt, die Falten des Oberkleides liegen darüber in gesammelten Massen. Der Hals ist frei, das Obergewand bauscht sich zum runden Kragen um ihn. Über Brust und Leib ist das

Gewand glatt gezogen und liegt dicht am Körper an, nur wenige, weit voneinander abstehende Querfalten unterbrechen die ruhige Fläche. Weiter und in tiefen Falten legt sich der Stoff dann über den unteren Teil der Figur, in langem, breitem Faltenwurf fließt das Untergewand herab. Auch bei diesen beiden Figuren ist der Wechsel von Stand- und Spielbein zur Erzielung eines gefälligen Kontrapostes benutzt.

Der Kopf des Bischofs trägt ein Diadem, ehemals muß es mit Halbedelsteinen oder sonstigem Schmuck besetzt gewesen sein, das beweisen drei in regelmäßigen Abständen eingebohrte Löcher. Ein ebensolches Loch vorn auf der Brust diente wohl zur Befestigung des Pectorale. Wir haben also hier einen Beweis, daß die deutschen Bildhauer des frühen 15. Jahrhunderts die malerische Wirkung ihrer schon in farbiger Bemalung prangenden Gestalten durch angehefteten Zierrat von Edelsteinen, Goldblech, Messing zu erhöhen pflegten. Im Verein mit den reich vergoldeten zeitgenössischen Schnitzaltären und den vom goldenen Grund in eindrucksvoller Silhouette sich abhebenden Heiligenbildern der Tafelgemälde müssen diese an den Wänden, auf Konsolen und unter Baldachinen sich erhebenden Standbilder die Kapellen der deutschen Dome zu buntstrahlenden Gehäusen bewegter Form gemacht haben. Die Rolle, welche Malerei und Kunstgewerbe bei der deutschen Plastik spielen, zeigt, daß es den deutschen Bildhauern von vornherein um einen ganz anderen Eindruck zu tun war als den Italienern. Die Vorstellungen der antiken Formenreinheit und der plastischen Schönheit waren in Italien immer maßgebend, während hier in Deutschland seit dem Ende des 15. Jahrhunderts das malerische Moment in den Vordergrund trat.

Für die künstlerische Vollendung, welche das Kunstgewerbe in Deutschland erlangte, mag diese Mitarbeit bei den Werken der statuarischen Plastik nicht ohne Bedeutung gewesen sein. Wie der große Meister und der einfachste Steinmetz in derselben Bauhütte arbeiteten, wie die Bildwerke, die aus ihnen hervorgingen, Spuren der Steinmetztradition so gut wie der genialen Eingebung einer überragenden Künstlerpersönlichkeit zeigen, so behauptet bis in die Blütezeit der Bildnerei der Handwerker auch seinen Platz als Mitarbeiter am Kunstwerk. An dem großartigen holzgeschnitzten Reiterdenkmal Skt. Georgs, das dem Namen Hennings von der Heide die Ebenbürtigkeit mit denen Jörg Syrlins, Tilman Riemenschneiders und Veit Stoß' sichert, haben der Gürtler und Bernt Heinemann der Goldschmied in einer Weise mitgeholfen, die dem modernen Plastiker völlig unzulässig erscheinen würde. Es war sogar eine Zeit, in welcher Sattler und Maler eine einzige Zunft bildeten. Eben durch diese Beteiligung des Kunstgewerbes erhält die deutsche Kunst ihre besondere Eigenart, ihr völkisches Gepräge. Als durch die Reformation die Entwicklung der deutschen Plastik unterbunden wurde, trat die kunstgewerbliche Produktion das Erbe der Stein- und Holzplastik an, wie sie im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert geübt worden war. Das Form- und Stilwollen der Deutschen konnte seinen plastischen Ausdruck fürder nur noch im Kunstgewerbe finden, und die beiden Kräfte waren gezwungen, sich auf diesem Gebiete zu betätigen. Der Übergang mochte sich um so leichter vollziehen, als es keine scharfe Trennung von Kunst und Handwerk gegeben hatte und der Gürtler wie der Goldschmied gewohnt waren, Hand in Hand mit dem Bildschnitzer, dem Plastiker zu arbeiten.

Von den acht Steinfiguren des Lübecker Museums können wir die Fäden verfolgen, die zurück in die heroische Epoche der deutschen Bildhauerei und vorwärts in die Zeit der Kleinkunst führen.

# SYRISCHE UND ARMENISCHE BUCHEINBÄNDE IN GETRIEBENEM SILBER

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ANTON BAUMSTARK

Zur Herstellung kostbarer Bucheinbände hat die christlich-orientalische Kunst, abgesehen von dem gelegentlich selbst wieder figürlich geschmückten Metallbeschlag oder dem Edelsteinbesatz bloßer Leder- oder Tucheinbände, ein dreifaches Verfahren eingeschlagen. An die Seite bzw. an die Stelle des schon von der christlichen Antike beliebten Belages mit geschnitzten Elfenbeinplatten ist späterhin eine doppelte Goldschmiedetechnik getreten: Juwelen- und Emailschmuck auf Edelmetallgrund und getriebene Arbeit in — bloßem oder vergoldetem — Silber.

Die Hauptbeispiele der letzteren minder reichen Schmuckweise des liturgisch verwendeten Evangelienbuches, um welches es sich hier wohl fast ausschließlich handelt, stellen auf dem im engeren Sinne byzantinischen Boden zwei dem 11. oder 12. Jahrhundert entstammende Einbände von Kodizes der Marciana in Venedig dar.[1]) Beide zeigen sie als Hauptdarstellungen einerseits die Kreuzigung, andererseits die sog. Anastasis, d. h. die Befreiung Adams und Evas aus der Unterwelt durch die sieghaft sich der Macht des Todes entziehende Seele Christi. Darum sind im einen Falle[2]) zweimal sechs auf Herren- und Muttergottesfeste gehende Festbilder angeordnet. Verkündigung, Geburt Christi, Jordantaufe, Darstellung im Tempel, Verklärung und Auferweckung des Lazarus umgeben auf dem vorderen Deckel das Kreuzigungsbild, Einzug in Jerusalem, Himmelfahrt, Geistesausgießung am Pfingstfest, das Entschlafen der Gottesmutter, ihre Aufnahme unter die Tempeljungfrauen und die als Festbild des Kreuzerhöhungsfestes gewertete Kreuzabnahme auf dem rückwärtigen die Darstellung der Anastasis. Brustbilder von Engeln und Heiligen bilden im andern Falle die Umrahmung der bildlichen Verherrlichung des Leidens- und Auferstehungs-Paschas.

Neben dem zentralen kommen für die hier geübte Technik aber mindestens ebensosehr die peripheren Gebiete des christlichen Ostens in Betracht. Daß dieselbe von der koptischen Kunst wenn nicht für eigentliche Prachtbände, so doch für Kästen angewandt wurde, die solche ersetzend zur Aufbewahrung des liturgischen Evangelienbuches dienten, wird durch einige Exemplare derartiger Kästen in dem jungen Museum koptischer kirchlicher Kunst bei der Muʿallaqa-Kirche in Alt-Kairo gesichert.[3]) Drei einschlägige armenische Stücke hat kürzlich Fr. Macler bekannt gemacht.[4]) Es sind die Einbände der armenischen Handschriften Nr. 20 und 245 der Pariser Nationalbibliothek[5]) und des armenischen Evangelienbuches der Universitätsbibliothek zu Bologna,[6]) Schöpfungen allerdings erst des 16. bis 17. Jahrhunderts. Ein wohl erheblich älteres, jedenfalls künstlerisch ungleich be-

(1) Vgl. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris 1910, S. 639; Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford 1911, S. 551.

(2) Abgebildet bei Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du Xe siècle. Paris 1896—1900. I, S. 248.

(3) Vgl. Johann Georg Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Berlin-Leipzig 1914, S. 7f., bzw. die Abbildung eines der Kästen im Tafelanhang, S. 9, Abb. 19.

(4) Miniatures arméniennes. Vies du Christ. Peintures ornementales (Xe an XIIIe siècle). Paris 1913. Pl. LXVII, Fig. 183—186. Dazu im Text S. 42.

(5) A. a. O. Fig. 185 bzw. 184.

(6) A. a. O. Fig. 186.

deutungsvolleres Beispiel umschließt in der armenischen Jakobuskathedrale zu Jerusalem ein mit Miniaturen geschmücktes armenisches Evangelienbuch vom Jahre 1333/34.[1]) Von hierher gehörigen syrischen Arbeiten habe ich drei im dortigen jakobitischen Markuskloster, eine in der jakobitischen Pfarrkirche zu Damaskus angetroffen. Es handelt sich um die Einbände der Nrn. 8 und 9 und den allein erhaltenen rückwärtigen Einbanddeckel der Nr. 6 meines Katalogs der liturgischen Handschriften des ersteren[2]) und den gleichfalls allein erhaltenen vorderen Deckel der Nr. 2 meines kurzen Verzeichnisses des Handschriftenbestandes der letzteren.[3]) Fast durchweg sind dies erst moderne Erzeugnisse. Der Einband von Nr. 9 des Markusklosters wurde, obgleich sein figürlicher Schmuck über 1010 hinaufführende Züge aufweist, laut eingravierter Aufschrift in Dijarbekr im Jahre 1871 hergestellt. Nicht ganz so jung ist lediglich der Deckel von Nr. 6 des Markusklosters, doch ist auch er gewiß nicht gleichaltrig mit der auf 31. Januar 1222 datierten, durch ihren Miniaturenschmuck hochbedeutsamen Handschrift. Ob er aber erst mit einer im Jahre 1714/15 erfolgten Ergänzung der beschädigten oder gar ihrer Schenkung an das Markuskloster im Jahre 1739/40 in Zusammenhang zu bringen sei, muß andrerseits als ziemlich zweifelhaft erscheinen. Endlich fand Miß G. Lowthian Bell in der Muttergotteskirche zu Khâkh im nordmesopotamischen Gebirgslande Tûr Abdîn anscheinend nur wiederum den einen Deckel eines alles dies an Alter weit übertreffenden syrischen Silbereinbandes, verbunden mit einem modernen Evangelienexemplar.[4]) Weiteres syrisches und armenisches Material dürfte im Orient noch hier und dort stecken. Ich denke etwa an Mossul, den jakobitischen Patriarchatssitz Dêr Za'pharân, das Nestorianergebiet um Urmia, an Etschmiadzin und das gregorianisch-armenische Patriarchat in Konstantinopel.

Überschaue ich den leider vorerst noch wenig umfangreichen, mir heute bekannten Stoff, so ist es zunächst auch auf dem syrisch-armenischen Boden wesentlich das liturgische Evangelienbuch, was die Auszeichnung einer Bindung in getriebenes Silber erfuhr, wobei es sich bei den drei Exemplaren des Markusklosters um bloße evangelische Perikopenbücher handelt. Nur die armenische Handschrift Nr. 245 der Pariser Nationalbibliothek ist vielmehr das am 1. August 1682 vollendete Exemplar einer Sammlung medizinischer Traktate. Dementsprechend ist der Schmuck ihres mit der Schrift gleichaltrigen Einbandes ein rein ornamentaler und jedes religiösen Motives entbehrender. Sterne, teilweise nach Art des altorientalischen Sonnenrades in einen Kreis gestellt, Rosetten, Punkte- und Blattmuster heben sich in symmetrischer Anordnung aus der rechteckigen Hauptfläche. Um diese läuft, von Eckzieraten unterbrochen, eine Art reich ausgestalteten Perlstabes, jenseits dessen, von erhöhten Linien bzw. einem zweiten einfacheren Perlstab begrenzt, unten eine doppelte und an den Seiten eine einfache Bordüre mit anscheinend vegetativem Muster hinläuft. Oben entsprechen dieser wenigstens auf dem vorderen Deckel zwei Zeilen einer Inschrift.

Auch auf den Einbänden der Evangelienbücher nimmt das Ornamentale in Gestalt der vegetativen Ranke einen bezeichnend breiten Raum ein. Ein üppiges, filigranartig zierliches Rankenwerk erscheint als die eigentliche Füllung des alten

(1) Eine vorläufige Notiz über diese Handschrift habe ich Röm. Quartalschrift für christl. Altertumskunde u. für Kirchengeschichte XX (1906) S. 182 bzw. 187 gegeben.

(2) Oriens Christianus. Neue Serie I (1911), S. 106—108.

(3) Oriens Christianus. V (1905), S. 322.

(4) Vgl. van Berchem-Strzygowski, Amida. Heidelberg 1910, S. 262. Einen Abzug der von Miß Bell gemachten Aufnahme und die Erlaubnis zur Reproduktion verdanke ich der Güte Strzygowskis.

syrischen Deckels in Khâkh, in deren Mitte dann ein rechteckiger Bildraum ausgespart wird (Abb. 1). Die Arbeit erinnert lebhaft an das entsprechende Rankenwerk, das in Verbindung mit Kreuz und Brustbildern von Heiligen in Medaillons die in getriebener Silberarbeit ausgeführte Rückseite eines auf dem Vorderdeckel Emailschmuck aufweisenden byzantinischen Einbandes auf der Marciana in Venedig ziert.[1]) Nur sind die Ranken des mesopotamischen Denkmals noch zierlicher und noch mehr phantastisch bewegt. Ähnlich wie hier tritt, diesmal nach oben zu in einer mehrfach geschwungenen Arkade abschließend, eine einzige Bildfläche aus der Mitte eines ornamentalen Rankendekors auch bei der armenischen Nr. 20 der Pariser Nationalbibliothek heraus. Nur ornamentale Elemente zeigt die Silberumhüllung des Bologneser armenischen Evangelienbuches. Wie bei dem angezogenen byzantinischen rückwärtigen Deckel der Marciana steht ein Kreuz beherrschend auf dem vorderen und dem genau mit ihm übereinstimmenden hinteren Deckel im Mittelpunkte, den Inhalt des Evangeliums als das „Wort vom Kreuze" einführend. Während aber dort je ein Rundmedaillon mit Heiligenbrustbild im Zentrum des als Golgothaprachtkreuz gestalteten steht und an jedes seiner sich verbreiternden vier Balkenenden anschließt, sind hier die letzteren in mehrfacher Ausschweifung reich gegliedert, dazu das obere und das untere noch mit einem blattartigen Fortsatz versehen, und die Kreuzungsstelle nimmt eine Rosette ein, deren Kern ein erhöhter Buckel bildet. Eine großzügige schöne Ranke mit Blättern und Blumenkelchen füllt einen beiderseitig durch doppelten Perlstab begrenzten Rahmen. In den Zwickeln desselben sitzen Eckzierate, von denen ein nun wieder ganz feines Rankenmotiv, nicht mehr getrieben, sondern eingraviert, zwischen die Kreuzarme hineinwächst. In gleicher Umrahmung schmücken übereinander drei genau gleichschenklige Kreuze eine an den vorderen Deckel sich anschließende breite Klappe, die bestimmt ist, nach Art orientalischer Ledereinbände an dessen Längsseite den Schnitt des Buches zu schützen, während seinen Rücken eine Art von Kettengeflecht bedeckt, die, aus aufgereihten Kügelchen gebildet, die beiden Deckel verbindet. Wenigstens als Füllung des Rahmens einer hier beherrschend wirkenden Bildfläche kehrt ein zusammenhängendes Rankenmotiv auf beiden Deckeln des armenischen Evangelienbuches vom Jahre 1333/34 in Jerusalem (Abb. 3 f.) und, von einem Perlstabe nach außen und einem Punkteornament nach innen begleitet, auf dem einzigen erhaltenen der Nr. 6 des Markusklosters (Abb. 2) wieder. Entsprechend ist der Einbandrücken bei der Nr. 9 des Markusklosters umschließenden nordmesopotamischen Arbeit vom Jahre 1871 gestaltet. Auf den Deckeln selbst (Abb, 5 f.) erscheinen dagegen hier nur mehr als Raumfüllsel einzelne grobstilisierte Ranken, die gleich der Behandlung des reichlich verwandten altsyrischen Arkadenmotivs den Einfluß naturgemäß durch russische Kunst vermittelter phantastischer Barockformen verraten. Eine den rückwärtigen Deckel an drei Seiten umlaufende Bordüre ist vielmehr mit Punktkreuzen gefüllt und Perlstäbe bilden wieder die äußerste Begrenzung beider Deckel. Die Nrn. 8 des Markusklosters und 2 der jakobitischen Pfarrkirche in Damaskus können hier wegen der rein modern-westeuropäischen Mache ihrer Einbände überhaupt unberücksichtigt bleiben.

Was die figürliche Füllung der Hauptbildfläche anlangt, so scheint für sie von Hause aus mindestens auch auf dem syrischen Boden die uns von den byzantinischen vergoldeten Silbereinbänden der beiden Kodizes der Marciana her bekannte Gegenüberstellung von Kreuzigungs- und Osterbild charakteristisch zu sein, wobei

(1) Abgebildet bei Pasini, Il tesoro di San Marco. Venedig 1885 ff., Pl. IV, und Dalton, a. a. O., S. 553, Abb. 339.

das letztere auf dem vorderen, das erstere auf dem rückwärtigen Deckel Platz fand. So verteilt finden sich die beiden Sujets noch auf dem Einband der Nr. 8 des Markusklosters. Das Osterbild nimmt den allein vorhandenen vorderen Deckel in Damaskus und den anscheinend gleichfalls isolierten in Khâkh ein. Dabei ist dann allerdings nur in dem letzteren Falle die alte Fassung der Anastasis gewahrt. Das Einzelne ist ikonographisch teilweise im höchsten Grade merkwürdig. Christus steht mit Stabkreuz in der Rechten als Frontalfigur über den gekreuzten Türflügeln des erbrochenen Hadestores. Seine Linke erfaßt Adam beim Arme. Hinter diesem wird Eva, oben werden zwei weitere Gruppen von je drei Personen sichtbar. In denjenigen rechts vom Beschauer erkennt man die beiden gekrönten Könige David und Salomo und den durch Deutegestus charakterisierten Johannes Baptista, die im Rahmen des Anastasisbildes von jeher eng miteinander verbunden sind. Alle Gestalten außer Christus sind splitternackt. Völlig singulär wie dies ist es auch, daß die höllische Macht unter Adam und Eva durch einen Hund versinnbildlicht wird, durch den man sich unwillkürlich an den antiken Kerberos erinnert fühlt. Demgegenüber ist in Jerusalem und Damaskus übereinstimmend die Auferstehungsszene jüngerer abendländischer Kunst mit dem, die Siegesfahne in der Hand, dem Troggrabe entschwebenden Auferstandenen gegeben.

Die Kreuzigung erscheint weiterhin noch auf den rückwärtigen Deckeln der Nrn. 6 und 9 des Markusklosters und auf dem vorderen des armenischen Evangelienbuches der Jakobuskathedrale. Über den Bildtyp von Nr. 9 des Markusklosters (Abb. 6 bzw. 8), der Christus mit dem königlichen Diadem romanischer Kunst und die beiden Schächer umgeben von Leidenswerkzeugen und am Fuße des Christuskreuzes einen knienden Ritter und eine Andeutung der Bauten am Heiligen Grabe in ihrer im Jahre 1010 endgültig zerstörten Gestalt bringt, habe ich vor Jahren an anderem Orte eingehend gehandelt.[1]) Eine spezifisch mesopotamische Grundlage ist bei ihm mit fränkischen Einflüssen der Kreuzzugsperiode durchsetzt. Die Kreuzigungsdarstellung auf dem Vorderdeckel der armenischen Handschrift vom Jahre 1333/34 (Abb. 3) zeigt auf der einen Seite des allein gegebenen Christuskreuzes Maria mit zwei Begleiterinnen, auf der anderen Johannes und den die Rechte zum Schwur erhoben haltenden Hauptmann, in einer Höhle des das Kreuz tragenden Felshügels den Schädel Adams und über den Querbalken des Kreuzes Sonne und Mond und zwei Engel, bei denen man an Michael und Gabriel zu denken hat. Die Komposition kehrt, abgesehen von einer Beschränkung auf nur eine Begleiterin der Gottesmutter, innerhalb des syrisch-armenischen Kunstkreises in der Kreuzigungsminiatur eines armenischen Vierevangeliums vom Jahre 1193 auf San Lazzaro bei Venedig[2]) und in derjenigen von Nr. 6 des Markusklosters wieder. Daneben ist sie in der byzantinischen Kunst seit der Jahrtausendwende weit verbreitet. Ich erinnere an die Mosaiken der Nea Moni auf Chios[3]) und des Domes von Monreale,[4]) an Fresken in Hagios Christos zu Verra[5]) und in den Athosklöstern von Hagiou Pawlou, Vatopedi und Dochariou[6]), die Pala d'Oro in Venedig,[7]) ein

(1) Der Crucifixus mit dem königlichen Diadem auf einem modernen mesopotamischen Silberdeckel, Röm. Quartalschrift XXIII (1909), S. 30—50.

(2) Laut brieflicher Mitteilung des hochw. Herrn Mechitharistenpaters N. Andrikian.

(3) Literatur bei Dalton a. a. O. S. 396, Anm. 3.

(4) Collection des Htes Études C 734.

(5) Ebenda C 713.

(6) Ebenda C. 316, 255 und 275.

(7) Literatur bei Dalton a. a. O. S. 512, Anm. 1. Die Kreuzigungsdarstellung gehört zu den wahr-

Emailreliquiar der Sammlung Stroganoff vielleicht noch des 10.[1]) und eine Miniatur der Handschrift Vat. Gr. 1156 des 12. Jahrhunderts.[2]) Bei Bearbeitung der Miniaturen von Nr. 6 des Markusklosters würde ich zu zeigen haben, daß der Bildtyp sich aus dem frühchristlich-palästinensischen Schema der Kreuzigung entwickelt hat und von Jerusalem aus einerseits bis in das innere Syrien und nach Armenien, andererseits seit Überwindung des Bildersturmes nach Konstantinopel verbreitet worden sein dürfte. Eine, angefangen von den Mosaiken von Hosios Lukas[3]) und — abgesehen von einer einzigen Modifikation — denjenigen von Daphni[4]), in der byzantinischen Kunst noch weit häufiger begegnende, insbesondere ihre Kleindenkmäler recht eigentlich beherrschende Abkürzung desselben stellt das auf dem erhaltenen Deckel von Nr. 6 des Markusklosters selbst (Abb. 2) Gebotene dar. Die beiden Engel, die Begleitung Marias und der Hauptmann sind weggeblieben. Aber der eigentümliche Zwei-Gebäude-Hintergrund, die Körperhaltung des Gekreuzigten, die Stellung der Mutter und des Jüngers, dessen Linke auch hier noch deutlich verrät, daß sie eigentlich das Buch halten sollte, das ihn dort als Evangelisten charakterisiert, — alles das sind ebensoviele ganz frappante Übereinstimmungen mit der reicheren Fassung des armenischen Buchdeckels.

Als Pendant der letzteren erscheint auf dem rückwärtigen Deckel (Abb. 4) statt eines Osterbildes ein Weihnachtsbild[5]). In der Bildmitte öffnet sich in felsiger Bergeshöhe die Höhle, wo Maria bei der gemauerten Krippe mit dem gewickelten Kinde und Ochs und Esel ruht. Daneben treten von links mit ihren Geschenken die Magier heran, die zu Fuß und noch ohne Kronen, aber nicht mehr in ihrem der altchristlichen Kunst geläufigen Kostüm von Mithrasdienern gegeben sind. Rechts spielt ein auf einem Felsvorsprung sitzender Hirte die Flöte. Unter dem Kamme der Felsenhöhe umjubeln zwei Engelpaare den wunderbaren Stern, der unterhalb eines Himmelssegmentes schwebt. Auf ihn scheint ganz unten rechts einer von zwei weiteren, miteinander redenden Hirten hinaufzudeuten. Nach innen schließt sich an diese Gruppe die Szene des von zwei Frauen vollzogenen ersten Bades des Jesuskindes an, und zu äußerst links sitzt Joseph in der gewöhnlichen Haltung fast schwermütigen Nachdenkens. Wir haben den von H. Kehrer[6]) so benannten Kollektivtypus der Weihnacht, also wiederum eine Lieblingskomposition hoch- und spätbyzantinischer Kunst, deren noch frühchristlich-syropalästinensischen Ursprung ich noch unwiderleglicher als Kehrer dargetan habe.[7])

scheinlich im Jahre 1204 aus Konstantinopel gekommenen und aus dem dortigen Pantokrator-Kloster stammenden Stücken.

(1) Abgebildet bei Schlumberger a. a. O. I, Tafel zwischen S. 520 und 521.

(2) Collection des Htes Études Pl 99.

(3) Abbildung bei Schlumberger a. a. O. II, S. 549. Vgl. die sonstige Literatur bei Dalton a. a. O., S. 393 Anm. 5.

(4) Abbildung bei Schlumberger a. a. O. I, Tafel zwischen S. 680 und 681, Dalton a. a. O. S. 659, Abb. 418. Sonstige Literatur hier S. 396 Anm. 4. — Sonne und Mond scheinen hier gefehlt zu haben. Dagegen waren die auf dem syrischen Silberdeckel fehlenden Engel gegeben.

(5) Ich bedaure, hier nur die Reproduktion einer infolge von Erschütterung des Apparates stark mißglückten Aufnahme bieten zu können, die ich im Sommer 1905 machte. Ich beabsichtigte, für diese Veröffentlichung eine bessere anfertigen zu lassen, konnte aber diese Absicht wegen der jetzigen Weltlage nicht ausführen.

(6) Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909. — Über unseren schon von ihm als „syrisch-byzantinisch" angesprochenen Typ II, S. 81—102.

(7) Spätbyzantinisches und frühchristlich-syrisches Weihnachtsbild, Oriens Christianus. Neue Serie III (1913), S. 115—127.

Gleichfalls ein Weihnachtsbild steht möglicherweise bei der Darstellung im Hintergrund, welche auf dem vorderen Deckel des Dijarbekrer Einbandes vom Jahre 1871 (Abb. 5) das nicht minder eigenartige Gegenstück seiner merkwürdigen Kreuzigung bildet. Wir sehen die thronende Gottesmutter mit dem Kinde. Auf ihrem Haupte ruht über dem Kopftuche eine Krone. Über ihr schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Unter ihren Füßen erscheint, von einem annähernden Halbkreis barocker Ornamente umschlossen, das Gotteslamm. Maria als der Thronsitz des göttlichen Wortes[1]) ist eine für einen Evangelieneinband sehr passende Erscheinung. Die sich schon durch ihr Verhältnis zu dem Schleier als eine sekundäre Zutat verratende Krone dürfte von der Ausstattung mit Edelmetall überzogener Muttergottesikonen übertragen sein. Die Geistestaube über dem Haupte der jungfräulichen Mutter wäre recht wohl als eine Bezugnahme auf Lk. 1, 35 zu begreifen: „Heiliger Geist wird über dich kommen und Kraft des Allerhöchsten dich überschatten." Aber das Symbol des Gotteslammes zu Füßen der das göttliche Kind auf ihren Knien Haltenden ist sachlich völlig sinnlos. Ich könnte die Zusammenstellung zunächst mir etwa durch die Annahme erklären, daß unser Silberdeckel letzten Endes mit einer Apsisdekoration durch das Bild der thronenden Gottesmutter zusammenhinge, wie sie für die Justinianische Sergioskirche in Gaza, die von Bischof Symmachus erbaute Kathedrale von Capua Vetere und für S. Maria Maggiore in Ravenna literarisch bezeugt ist, im Dom von Parenzo und der Panagia Kanakaria auf Cypern vorliegt und von Salzenberg in der Hagia Sophia zu Konstantinopel gesehen wurde,[2]) und daß unter dieser Apsisdekoration ein Exemplar des — namentlich von römischen Mosaiken her — bekannten Lämmerfrieses hingelaufen wäre, dessen zentrales Gotteslamm unter Beiseitelassung der zweimal sechs Apostellämmer hier verselbständigt fortlebte. Aber eine andere Erklärung empfiehlt sich vielleicht doch noch eher, wenn man Folgendes beachtet. Eine mit derjenigen des modernen mesopotamischen Silbereinbandes und der angeführten Apsisdekorationen identische Fassung des Madonnenbildes begegnet auf den hier notorisch von Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem abhängigen Ampullen des Domschatzes von Monza zwischen den herantretenden oder schon adorierenden Magiern und einer symmetrisch zu diesen komponierten Dreiergruppe von Hirten. Darunter wird die Darstellung einer weidenden Herde gegeben.[3]) Stünde auch unser Silberdeckel in einem — wie nur immer vermittelten — Zusammenhange mit dem Mosaikenschmuck des Konstantinischen Geburtssanktuariums, so ließe sich das Gotteslamm aufs einfachste als das mißverstandene Rudiment jener Herdendarstellung verstehen.

Neben einer bildlichen Vergegenwärtigung der grundlegenden vom Evangelium erzählten Heilstatsachen der Menschwerdung, des Kreuzestodes und der Auferstehung Christi hat weiterhin nichts so sehr seine eigentlichste Stelle im Einbandschmuck des Evangelienbuches als die Autorenbilder der vier Evangelisten selber. Sie finden sich denn auf die Ecken des vorderen Einbanddeckels verteilt, gelegentlich auch, wo ein bloßer Metallbeschlag desselben stattfindet. So erscheinen die Brustbilder der mit Namensbeischriften bezeichneten Evangelisten an dieser Stelle in ganz flacher getriebener Arbeit auf einem vierten durch Macler[4]) bekannt ge-

(1) Über diesen Sinn des gegebenen Madonnentyps vgl. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, S. 431 und 433.

(2) Über diesen ganzen Denkmälerkreis vgl. jetzt zuletzt Wulff, a. a. O. S. 430—433.

(3) Vgl. die Abbildungen bei Kehrer, a. a. O. S. 48f., Abb. 31—33.

(4) A. a. O. Pl. LXVII, Abb. 183.

Georg, sondern Theodor Teron gegeben sein sollte. Zu der Darstellungsweise würde es passen, daß auch die literarische Überlieferung der Theodorlegende in armenischer Sprache nur von diesem, nicht von dem Stratelaten einen Drachenkampf berichtet.[1])

Eine andere ikonographische Scheidemünze sind schließlich die geflügelten Engelsköpfe des Einbandes von Nr. 9 des Markusklosters. Die nur mit einem Flügelpaare ausgestatteten zu beiden Seiten des Thrones der Madonna dürften auf abendländischer Beeinflussung beruhen. Die mit drei Flügelpaaren versehenen, welche die Ecken des vorderen Deckels einnehmen, sind dagegen eine bodenständig orientalische Erscheinung: die aus Is. 6, 2 f. stammenden „sechsflügeligen Seraphim" der Liturgie. Ihr Bild erscheint genau so schon auf einer Miniatur des Kosmas Indikopleustes,[2]) und als — hier mit kleinen Schellchen ausgestattete — Krönung der den abendländischen Flabelli entsprechenden Rhipidia spielt es im gottesdienstlichen Mobiliar des syrischen und armenischen Ritus keine geringere Rolle als in demjenigen des griechisch-, bzw. slavisch-orthodoxen.[3]) Der vierflügelige Typ endlich, der auf dem rückwärtigen Deckel oberhalb der Kreuzigungsdarstellung zu beobachten ist, stellt lediglich eine sinnwidrige Abkürzung des sechsflügeligen dar.

Fasse ich zusammen, so läßt sich unstreitig nicht verkennen, daß eine Reihe von Einzelzügen unsere syrisch-armenischen Einbände scharf von den verwandten Erzeugnissen byzantinischen Kunstfleißes scheidet. Daß Kreuzigung und Anastasis konstant den getriebenen Silbereinbänden der Marciana gegenüber ihren Platz vertauschen, das Einrücken des Weihnachts- an Stelle des Osterbildes, die ikonographische Eigenart der Anastasis des Deckels in Khâkh und der Kreuzigungs- wie der Mariendarstellung des Einbandes aus Dijarbekr, die Beigaben der Apostel- und Evangelistenbilder des letzteren, die Zurückhaltung in der Darstellung nicht unmittelbar mit dem Gotteswort in Zusammenhang stehender Heiliger gehören hierher. Vor allem ist aber das Verhältnis von Bild und Ornament beachtenswert. Ein bis zur Alleinherrschaft gedeihendes Vorwiegen des ersteren und eine Behandlung desselben als Selbstzweck, wie sie sich an den byzantinischen Festbildereinbänden bekunden, sind bis auf den Einband von Nr. 8 des Markusklosters und den Deckel in Damaskus nie zu beobachten, Stets behauptet das Ornamentale neben dem Bildlichen seine unverwischbare Bedeutung, oder es wirkt die bildliche Darstellung selber als Ornament. Der alte echt orientalische Dekorationsstil ist, was mehr oder weniger stark bis auf die beiden ikonographisch und stilistisch gleich vollkommen dem Einflusse Westeuropas unterstehenden allen unsern Denkmälern ihre Eigenart verleiht. Daß diese dabei aber dennoch mannigfache von außen her erfolgte Beeinflussung verraten, liegt nicht weniger auf der offenen Hand. Vor allem gilt das vom Ikonographischen. Bodenständig innerorientalisch sind hier wohl nur gewisse Sonderzüge der Anastasis in Khâkh und der Kreuzigung, sowie der Evangelisten- und Apostelbilder aus Dijarbekr. In weitem Umfange ist dann engste Berührung mit hoch- und spätbyzantinischer Kunst zu bemerken. Aber sie braucht keineswegs auf einem direkt byzantinischen Einflusse, sondern scheint

(1) Vgl. hierüber Hengstenberg, Oriens Christianus. Neue Serie II (1902), S. 91 f., 253 f.

(2) Abgebildet bei Dalton a. a. O. S. 456, Abb. 270.

(3) Vgl. über diese Fortescue, The orthodox Eastern Church. London 1907, S. 409; Prinz Max von Sachsen, Praelectiones de liturgiis orientalibus. Freiburg i. B. 1908; S. 69 f.; Lübeck, Die christlichen Kirchen des Orients. Kempten-München 1911, S. 113. — Abbildung bei Fortescue, Tafel zwischen S. 408 und 409 (Nr. 4).

malerei in der Verbindung von Prophetenbildern mit Szenen der evangelischen Geschichte, die in verschiedener Weise einerseits im Evangelienbuche des Rabbula, andererseits im Purpurkodex von Rossano und den Matthäusfragmenten von Sinope erfolgt.[1]) Eine Nachwirkung des da sich geltend machenden Prinzips bedeutet es, wenn das im Besitze der Jakobuskathedrale befindliche armenische Vierevangelienbuch des Königs Lewon vom Jahre 1263/64 in Tympanonfeldern seiner Kanonesarkarden jeweilig das Brustbild eines Propheten aufweist.[2]) Überhaupt haben ja die Gestalten alttestamentlicher Geschichte für das religiöse Volksempfinden gerade Armeniens von jeher eine hervorragende Bedeutung gehabt. Eigennamen wie Moses, Ruben, Samuel, David, Elisäus werden nicht zufällig von führenden Erscheinungen seines literarischen und politischen Lebens getragen. So ist es denn natürlich genug, wenn wir auf dem Vorderdeckel des Evangelienbuches vom Jahre 1333/34 auch Brustbildern von Propheten — das Wort im weitesten Sinne gefaßt — in mindestens acht seiner Rundmedaillons begegnen. Samuel, der die beiden ersten Könige Israels salbte, ist hier oben rechts an dem von ihm gehaltenen Salbhorne, David und Salomo sind zuoberst auf beiden Seiten an ihren Kronen sicher erkennbar. Man wird bei dem Gegenüber Samuels an Moses, bei den drei bärtigen Gestalten der Seitenleisten an Isaak, Jeremias und Ezechiel, bei dem jugendlich Unbärtigen unten in der linken Seitenleiste an Daniel zu denken haben.

Mit der Gottesmutter, den Evangelisten, Aposteln und Propheten ist der Kreis derjenigen Heiligengestalten geschlossen, welche die spezielle Zweckbestimmung desselben zu bildlicher Darstellung auf dem Einbande gerade eines liturgischen Evangelienbuches empfahl. Mit einer Darstellung beliebiger anderer Heiligen, wie sie auf dem eigentlich byzantinischen ziemlich geläufig gewesen zu sein scheint,[3]) dürfte das syrisch-armenische Gebiet hier recht zurückhaltend gewesen sein. Immerhin mochte sich eine solche des Titelheiligen der Kirche, für welche Buch und Einband bestimmt waren, sogar an hervorragender Stelle nahelegen. In diesem Sinne wird es zu erklären sein, wenn auf dem Einbande der Pariser Nr. 20 der Drachenkampf des hl. Georg das in dem Rankendekor ausgesparte Bildfeld einnimmt. Dann ist aber der ikonographische Typ des Reiterheiligen in der Kunst des christlichen Orients so beliebt, stehen die Märtyrer, auf welche er angewandt zu werden pflegt, der Volksfrömmigkeit desselben so nahe, daß gerade dieser Typ leicht zu einer überall verwendbaren Scheidemünze herabsinkt. Kaum in einer anderen Geltung wird er in den beiden Rundmedaillons gebraucht sein, welche an dem Einbande der Jakobuskathedrale die untere Rankenleiste des Vorderdeckels beleben. Es liegt am nächsten, in dem jugendlichen Drachenbezwinger rechts wieder Georg zu erkennen. Bei dem links entsprechenden bärtigen Reiter mit gezücktem Schwerte habe ich früher nach der Analogie orthodoxer Ikonen an Demetrios gedacht, möchte aber heute mich fast eher für den Kleinasiaten Theodor den Stratelaten entscheiden, der bei den monophysitischen Armeniern stets populärer gewesen sein dürfte als der Stadtheilige von Saloniki. Dann würde aber auch mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß rechts nicht

(1) Vgl. Dalton a. a. O. S. 452ff.—458, Wulff a. a. O. S. 295 bzw. 300 und dazu die Proben S. 438 Abb. 259 des ersteren (aus dem Rabbulakodex) und Taf. XVII 2 und 3 des letzteren (aus Rossanensis und Fragmenten von Sinope).

(2) Vgl. meine vorläufige Notiz über die Handschrift Röm. Quartalschrift XX (1906) S. 181.

(3) Vgl. beispielsweise die einschlägigen Angaben bei Dalton S. 513—516 und die oben S. 445 Anm. 1 zitierte Rückseite eines Einbandes der Marciana.

machten armenischen Einbande, demjenigen der Nr. 17 der Pariser Nationalbibliothek, wo zwischen diesen Eckbeschlägen ein Metallkreuz sich von dem Grunde gepreßten Leders abhebt. Eingraviert treten dagegen, um noch ein zweites Beispiel namhaft zu machen, die der byzantinischen Miniaturenmalerei geläufigen Darstellungen der vor einem reichen architektonischen Hintergrunde bei ihrer Schreibearbeit sitzenden Evangelisten auf den metallenen Eckbeschlägen eines in Samt gebundenen griechischen Vierevangeliums der griechischen Patriarchatsbibliothek in Jerusalem auf, wo ein Metallbeschlag der Mitte in gleicher Technik eine mit derjenigen des armenischen Silbereinbandes der Jakobuskathedrale nahe verwandte Kreuzigungsdarstellung zeigt. Innerhalb unserer Gruppe syrisch-armenischer Silbereinbände füllen entsprechend Bilder der sitzenden Evangelisten mit Buch und Schreibrohr die Ecken des isolierten Deckels von Nr. 6 und der Rückseite von Nr. 8 des Markusklosters. Wohl eher gleichfalls sitzend als stehend und in Verbindung mit ihren Symbolen erscheinen die Evangelisten ferner wiederum in den äußeren Ecken der Rückseite und in Eckzwickeln der von der Madonnendarstellung eingenommenen inneren Bildfläche auf der Vorderseite des Einbandes von Nr. 9 des Markusklosters (Abb. 7.) Die Tatsache dieser sicher zweimaligen Darstellung legt es endlich nahe, auf dem Einbande der armenischen Jakobuskathedrale Brustbilder der Evangelisten nicht nur in den bloß vier Rundmedaillons, welche auf seiner Rückseite in den Ecken das Rankenwerk des Bildrahmens unterbrechen, sondern auch unter den vierzehn Rundmedaillons der Vorderseite in den vier an gleicher Stelle stehenden zu erkennen.

Mit dem geschriebenen Evangelistenwort deckt sich das gesprochene Wort der apostolischen Predigt. Das gibt auch Apostelbildern eine volle innere Existenzberechtigung im figürlichen Einbandschmuck von Evangelienbüchern. So umrahmen solche an den Nrn. 8 des Markusklosters und 2 der jakobitischen Pfarrkirche in Damaskus das Auferstehungsbild, an Nr. 9 des Markusklosters die innere Bildfläche der Vorderseite mit Madonna, Geistestaube, Gotteslamm und den Evangelisten. Die letzteren Darstellungen sind besonders interessant. Denn meist ist, wie auch in den Evangelistenbildern dieses Deckels, zu Füßen der Gestalt ein Rundbau und neben ihr außerdem bald ein Schwert, bald ein Beil, ein Kreuz oder ein Messer gegeben. Man wird die Grabeskirche des betreffenden Apostels, sein „Martyrion", und das Werkzeug seiner Hinrichtung zu erkennen haben. Die Passionswerkzeuge erinnern hier an die Apostelfiguren abendländischer statuarischer Plastik. Gleichwohl möchte ich sie kaum durch die Annahme fränkischen Einflusses der Kreuzfahrerzeit zu erklären versuchen, weil von dieser Seite her sich nicht auch die Bautenbeigabe erklären läßt. In jedem Falle stehen die in rechteckigen Bildfeldern unter die barock ausgeschweifte echt syrische Arkade gestellten Apostel mit ihren Zutaten in einem charakteristischen Gegensatze zu den bloßen Apostelbrustbildern, die in Rundmedaillons auf byzantinischen Einbänden mit Juwelen- und Emailschmuck erscheinen.[1])

Mit dem Neuen schließt sich das Alte Testament zu einer unlösbaren organischen Einheit zusammen. Jenes ist in diesem vorgebildet und dieses erhält durch jenes erst seine richtige Beleuchtung und vollständige Deutung. Diese von der Kirche der Gnosis gegenüber siegreich behauptete Anschauung von dem Verhältnis der beiden Testamente kommt zu künstlerischem Ausdruck auf dem Gebiete der Buch-

(1) Vgl. Dalton a. a. O. S. 513—516 über Exemplare des Domschatzes und der Marciana in Venedig, wo übrigens niemals das Apostelkollegium in systematischer Vollzähligkeit erscheint.

darauf zu beruhen, daß das byzantinische und das syrisch-armenische Mittelalter gleichmäßig von christlicher Spätantike des syro-palästinensischen Kreises abhängig sind. Abendländische Einflüsse, die sich auf dem Einbande aus Dijarbekr geltend machen, müssen teils auf das Zeitalter der Kreuzzüge zurückgehen, teils durch russisches Barock vermittelt sein, bis schließlich an den Nrn. 8 des Markusklosters und 2 der jakobitischen Pfarrkirche in Damaskus, wohl gleichfalls durch das russische Kunstgewerbe der Gegenwart vermittelt, der restlose Sieg Westeuropas über alle alten Traditionen des Ostens sich vollzieht. Nicht Byzanz, sondern der Okzident auf dem Wege über Petersburg, Moskau und die Russenbauten in Jerusalem hat schließlich die zähe syrisch-armenische Eigenart gebrochen.

# REZENSIONEN

## C. M. KAUFMANN, Handbuch der Christlichen Archäologie. 2. Aufl. Paderborn 1913. XIV und 814 Seiten mit 500 Abbildungen.

Anderthalb Jahre nach dem Erscheinen der zweiten Auflage des Kaufmannschen Handbuchs kann für eine Anzeige kaum viel zu sagen übrig bleiben — sollte man meinen. Allein die heute übliche schnellfertige Art des Rezensierens führt selten zu einer gründlichen Auseinandersetzung über wichtige sachliche Fragen. Und so glaube ich nach längerer Beschäftigung mit dem Buche noch an einzelnen Punkten mit der sachlichen Kritik einsetzen zu können, während ich auf die Berichtigung von Quisquilien verzichten will. Diese ist schon von verschiedenen Seiten in dankenswerter Weise gegeben worden, am vollständigsten wohl in der maßvollen Besprechung von E. Becker, Theol. Literaturbl. 1914, Sp. 57/8. Aus eigener Nachprüfung hätte ich nur ein paar Kleinigkeiten hinzuzufügen. Wer aber selbst zusammenfassend gearbeitet hat, weiß, wie schwer solche Irrtümer ganz zu vermeiden sind und daß die Forderung, man solle einer solchen Stoffmasse gegenüber bei jedem Zitat auf die Urquelle zurückgreifen, technisch einfach unerfüllbar ist. Enthält doch das erste Buch (Propädeutik) in der topographischen Denkmälerübersicht (IV. Abschnitt) eine Art bibliographisches Repertorium der einschlägigen Gesamtliteratur. Im allgemeinen muß anerkannt werden, daß die Vorzüge, welche Kaufmanns Werk schon in seiner ersten Auflage besaß, durch die Neubearbeitung erhöht worden sind, wenngleich wohl eine noch größere Vervollkommnung erreichbar gewesen wäre. Es bleibt mit seiner gedrängten und doch nahezu vollständigen Stoffbeherrschung das handlichste und nützlichste Hilfsmittel zur schnellen Einsichtnahme in alle gegenständlichen Fragen der altchristlichen Kunst und bildet dadurch eine wichtige Ergänzung zu jeder kunstgeschichtlichen Darstellung des Gebiets. Es hat an Übersichtlichkeit gewonnen, indem der ganze, an sich sehr wertvolle epigraphische Abschnitt (vorher Buch III) mit seinen Hilfstabellen jetzt (als Buch XI) ans Ende gerückt worden ist. Mehrere Bücher sind durch ein paar neue Abschnitte bereichert worden, die Architektur (Buch II) durch den vierten über die innere Ausstattung des Kultbaues, die Bildnerei (Buch IV) durch den ersten über monumentale (d. h. dekorative) Plastik, die Epigraphik (Buch VI) durch den fünften über Ostraka und Papegri. Außer diesen Erweiterungen haben mehrere Abschnitte eine erhebliche inhaltliche Bereicherung erfahren, die ihren Umfang vergrößert hat, so besonders der zweite Abschnitt von Buch III über den sepulkralen Zyklus, der fünfte von Buch IV über die Kleinplastik, die ihren Platz mit der koptischen Kunst gewechselt hat, der zweite von Buch V über liturgisches Gerät und Devotionalien und der zweite von Buch VI über Sepulkralinschriften.

Wenngleich der eigentliche Schwerpunkt des Handbuchs in der Verfolgung der Zusammenhänge der Denkmäler mit den Vorstellungen und dem Kult liegt, so sucht der Verfasser doch auch die kunstgeschichtlichen Entwicklungslinien klarzulegen. Er hat sich in der neuen Auflage mit noch größerer Entschiedenheit die Errungenschaften der neueren Forschung über den christlichen Orient, an der er ja selbst als Leiter der Ausgrabungen des Menasheiligtums in hervorragender Weise mitgearbeitet hat, zu eigen gemacht, wie er sich unter den katholischen Archäologen neben A. Baumstark auch am entschlossensten von alten Vorurteilen befreit hat. Allerdings fehlt seinem Werke auch heute noch eine völlig geschlossene, einheitliche Auffassung nicht nur des gesamten Entwicklungsganges, sondern auch mancher Grundfragen. Es werden noch mehrfach verschiedene Ansichten über dieselben Dinge nebeneinander geboten, ohne daß eine entschiedene Stellungnahme oder eine befriedigende Vermittlung erzielt würde. Womöglich sucht Kaufmann doch ältere Schulmeinungen noch aufrecht zu erhalten und zu retten. Ebenso unglücklich als entschieden ist z. B. die Beibehaltung der Wilpert'schen Deutung einer vielumstrittenen Katakombenfreske als Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau, nachdem neuerdings schon Sybel, Christl. Antike I, S. 291, darin eine Paradieses- oder Schulszene erkannt hat, worauf ich, Hdb. d. Kunstw., hrsg. von F. Burger, III, 1, S. 82 eine neue Erklärung vorgeschlagen habe.

Der wichtigste derartige Fall, auf den ich etwas näher eingehen will, betrifft die Entstehung der Basilika. In dem Bestreben, verschiedene frühere Hypothesen miteinander zu vermitteln, wogegen an sich nichts einzuwenden wäre, ist Kaufmann zu einer äußerst verwickelten und in sich widerspruchsvollen Theorie gelangt, vielmehr er hat die Theorie von Kraus mit den neueren Anschauungen von der führenden Bedeutung der hellenistischen Kunst des Orients in Einklang zu bringen gesucht. Die Basilika soll aus der Ver-

quickung zweier selbständiger Bautypen entstanden sein, der Memorialcella und der forensen Basilika. Sieht er doch die erstere mit Einschluß der sogenannten cella trichora (S. Sisto u. dgl.) mit Kraus als den frühesten oberirdischen Kultbau an. Da dieser nun zweifellos zur Abhaltung von Totenliturgien zum Gedächtnis der Märtyrer diente, bringt Kaufmann auch seine Erweiterung durch Anfügung eines basilikalen Langhauses — die Prämissen dazu seien in der römischen Profanarchitektur gegeben — mit dem wachsenden Grabes- und Reliquienkult in Zusammenhang und sieht die Cömeterialbasiliken gewissermaßen als die Stammform des Kirchengebäudes an. Derselbe Vorgang soll sich gleichwohl im Orient unabhängig von abendländischen Einflüssen in den Konstantinischen Bauten ganz ebenso, also zweimal vollzogen haben. Die künstliche Hypothese von Kraus gewinnt durch diese Annahme jedenfalls nicht an Wahrscheinlichkeit. Kaufmann gesteht freilich zu, daß für die erste Entwicklung der einschiffigen ältesten Basilika eine gewisse Selbständigkeit angenommen werden darf. Ihr Ursprung liegt auch für Kaufmann im Privathause, zumal ihr auch der Name ursprünglich gar nicht zukommt. Allein unter dieser Voraussetzung bleibt es doch zum mindesten unbewiesen, daß die Privatsäle nicht gelegentlich auch schon den dreischiffigen basilikalen Aufbau hatten. Und vor allem besaßen auch die einschiffigen Oratorien sicher schon die Apsis, wie wir aus allen bekannten Beispielen (so z. B. dem leider später zerstörten auf dem Monte della Giustizia in Rom so gut wie aus den langgestreckten Hallenkirchen von Um Djemal in Syrien u. a. m.) folgern dürfen. Die Apsis der Basilika kann daher nicht erst einerseits aus der sepulkralen Cella (bzw. Exedra), andrerseits aus der Tribuna der forensen Basilika entstanden sein, wie sie ja auch von Kaufmann als Grundbestandteil der einschiffigen ältesten Basiliken anerkannt wird, sondern wir müssen sie auch schon in den Privathäusern voraussetzen, wo sie natürlich keinerlei sepulkrale Bedeutung hatte, sondern die halbkreisförmige Sitzbank (Sigma) enthielt, auf der sich ein lehrendes und lesendes Kollegium nach antikem Brauch zusammenzufinden pflegte und aus der offenbar die Sitzstufe des Presbyteriums der Basilika entstanden ist. Unter solcher Voraussetzung erklärt sich mühelos die weite, ja vielleicht überwiegende Verbreitung der eingebauten neben der später vorherrschenden ausladenden Apsis in den Basiliken des 4. und 5. Jahrhunderts in Syrien, Nordafrika und anderen Gebieten, während diese Bauform aus der Kraus-Kaufmannschen Theorie keine Erklärung findet. Belegt ist sie ja schon in der dreischiffigen Basilika des Flavierpalastes, wie deren Aufbau auch zu ergänzen sei. In Kleinasien aber finden wir sogar den Beleg dafür, daß die Apsis dem basilikalen Langhause mitunter als freistehender Einbau eingefügt wurde (Milet, Gülbagtsche). Die monumentale Ausgestaltung dieser auch an der Adria mehrfach vertretenen Vorstufe führt zur Entstehung eines Umganges, wie ihn die Stadtbasilika von Salona bietet (vgl. meine Hinweise im Handb. d. Kunstwiss., herausg. von F. Burger, III. 1, Altchristliche Kunst, S. 202/3, 232/3 und 242/3). Wenn also die Apsis von Anfang an gegeben war, so ist eben ihre Ersetzung durch den Trikonchos (bzw. die Cella trichora) erst nachträglich in gewissen Fällen unter dem Einfluß des Märtyrerkults erfolgt und die Zahl der Beispiele deshalb ziemlich beschränkt. Für die Ursprungsfrage der Basilika erscheint daher jene Hypothese mehr als entbehrlich. Die Charakteristik des ausgebildeten Bautypus bleibt bei K. etwas zu sehr in systematischer Richtung befangen, statt daß eine genetische Typenscheidung vorgenommen würde, im einzelnen jedoch trifft seine Ableitung der Pastophorien, des Atrium usw. wohl durchgehends das Richtige und eröffnet besonders für Altar und Confessio auch neue Einblicke. Nur das Aufkommen der Türme wird mit dem 5. Jahrhundert zu spät angesetzt, weil Kaufmann der Lipsanothek von Brescia nicht Rechnung trägt. Auch ist die Entwicklung in den einzelnen Kunstkreisen, zumal in Syrien und Mesopotamien, noch nicht ganz klar gesehen.

Von anderen Hauptabschnitten befriedigt am wenigsten die Behandlung der kirchlichen Mosaiken, die unter der topographischen Aufteilung der Denkmäler leidet. Die Bedeutung des Orients tritt hier viel zu wenig hervor, aber auch die Zusammenhänge der ikonographischen Entwicklung werden nicht klar. Kaufmann verkennt — freilich nicht als einziger, wie ich bald an anderer Stelle auszuführen haben werde, — Ursprung und Sinn der sogenannten Traditio legis, obwohl ihm nicht entgangen ist, daß sie den eigentlichen Stammtypus des Apsisschmucks bildet. Daß das Triumphbogenmosaik in S. Maria Maggiore gänzlich von der Regel abweicht, trifft nur halbwegs zu. Der apokalyptische Gedanke tritt nur noch stärker in der symbolischen Mittelgruppe hervor und verbindet sich mit einer Bilderfolge aus einer Illustration der apokryphen Marienlegende. Kaufmann hat hier weder Ainalow, Die christlichen Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts, Petersburg 1894 (russisch), noch meine Ausführungen (Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 220ff.) berücksichtigt.

Er hätte sich sonst wohl auch nicht für die zeitliche Sonderung der Mosaikzyklen entschieden. Über die wichtigsten neueren Arbeiten in russischer Sprache unterrichtet doch die Byzantinische Zeitschrift. Kaufmann übersieht aber auch, daß das Mosaik der Panagia Angeloktistos auf Cypern von Th. Schmidt, Bull. de l'Inst. archéol. russe à C-ple 1911 mit überzeugenden Gründen in das 9. Jahrhundert herabgerückt worden ist. Bei den ravennatischen Mosaiken vermisse ich jede Bezugnahme auf die Ausführungen von H. Dütschke, Ravennat. Studien, Leipzig 1909, S. 265ff. über das Laurentiusbild im Mausoleum der Galla Placidia wie auf meine Erläuterungen zum Kuppelmosaik von S. Giovanni in Fonte (a. a. O. S. 226ff.) und über das Mosaik von S. Michele in Affricisco (Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml. 1904, S. 374ff.). Die Zeitbestimmung des Sinaimosaiks ist zu hoch, die der Mosaiken von A. Georgios in Saloniki wohl zu spät, die der neuentdeckten der Demetriosbasilika wird offen gelassen.

Durch eine unglückliche Systematik und unvollständige Berücksichtigung der neueren Literatur wird auch der Abschnitt über die Miniaturmalerei beeinträchtigt. Zusammenhänge wie die zwischen den Purpurcodices werden zerrissen, weil der Anordnung die vermeintliche Chronologie der Denkmäler zugrunde gelegt ist, während hier nur die Scheidung nach Kunstkreisen am Platze war. Über Kosmas Indikopleustes wird der von Stornaiolo beseitigte Irrtum wiederholt, daß er sein Werk als Mönch auf dem Sinai verfaßt habe. Die wichtigste Untersuchung über die Wiener Genesis von Lüdtke findet keine Erwähnung. Vor allem aber hätte ein so bedeutsames Werk wie Ainalows Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst, aus dem ich im Repert. f. Kunstw. 1903 einen ausführlichen Auszug gegeben habe, nicht so wenig Berücksichtigung finden dürfen.

Es war meine Pflicht, auf solche Lücken hinzuweisen. Seinen Hauptzweck als Nachschlagewerk zur Gewinnung allgemeiner Überblicke über die Denkmäler und die Spezialforschung zu dienen, wird Kaufmanns Handbuch, wie gesagt, trotzdem sehr gut erfüllen. O. Wulff.

ANTON BAUMSTARK, Die Modestianischen und die Konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe zu Jerusalem. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, im Auftrage und mit Unterstützung der Görres-Gesellschaft herausgegeben von E. Drerup, H. Grimme, J. P. Kirsch. 8°, XII, 174. Paderborn 1915, Verlag von Ferdinand Schöningh.

Das Buch würde sich seiner ganzen Art nach zur Besprechung in diesen Heften weniger eignen, denn es enthält keine kunstgeschichtlichen, sondern archäologisch-philologische Untersuchungen; aber der Gegenstand, die Bauten am Heiligen Grabe, insbesondere die Bautätigkeit Konstantins, die für die gesamte Kunstentwicklung der christlichen Zeit von so hoher Bedeutung geworden ist, und die mancherlei anderen darin zur Behandlung gelangenden kunstgeschichtlichen Denkmäler, ferner methodische Fragen, Quellenverwertung und Denkmälerüberlieferung betreffend, gehen doch auch den Kunsthistoriker so nahe an, daß eine kritische Besprechnng sich wohl lohnen dürfte. Der Verfasser bringt im Untertitel zum Ausdruck, daß er eine Nachprüfung der Forschungsergebnisse von A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, Zwei Basiliken Konstantins, Band I, geben will. Zunächst fragt es sich also, zu welchen Ergebnissen Heisenberg gelangt ist. Er nimmt an, daß der Patriarch Modestos, der Wiedererbauer der bei der Persereroberung Jerusalems im Jahre 614 zerstörten Anlagen am Heiligen Grabe erst die heutige Anordnung der Hauptheiligtümer begründet habe, während beim Konstantinischen Bau das Christusgrab sich an der Stelle der heutigen Helenakapelle befunden, die Anastasisrotunde also östlich der großen Konstantinischen Basilika, den Propyläen zunächst ihre Stelle gehabt habe. Diese Annahme stieß alle bisherige Forschung über die Grabeskirche um. Sie erfuhr aber sofort eine ausführlich begründete, ablehnende Besprechung durch O. Wulff in der Byzantinischen Zeitschrift XVIII (1909), und zwar mit Benützung derselben Überlieferungsargumente, auf die Heisenberg seine Schlüsse aufgebaut hatte. Ebenso ablehnend äußerten sich insbesondere auch zwei in Jerusalem seit langem ansässige, dauernd mit den Problemen der örtlichen Denkmälerkunde beschäftigte, im übrigen grundverschieden gerichtete Forscher: G. Dalman in einem Artikel des Palästina-Jahrbuches IX (1913), wobei er namentlich auf die Unmöglichkeit der Annahme des ursprünglichen Christusgrabes in der Helenakrypta mit Nachdruck hinwies, und Vincent in der umfassendsten Weise in dem entsprechenden Artikel seines Jerusalemwerkes.

Während diese letztere Darstellung der Geschichte der Grabeskirche durchaus positiv gerichtet ist, gibt Baumstark nur eine, zu einem Buch

angeschwollene, ganz ausführliche Besprechung eines anderen Buches. Ich finde nun keinen Widerspruch darin anzuerkennen, daß eine Widerlegung in fast allen Punkten gelungen ist, und zu bedauern, daß das Buch in solcher Form jetzt erscheinen konnte; denn, so wie es ist, bedeutet es eine unerfreuliche Erscheinung. Die Darlegung vollzieht sich vielfach nicht in der rein sachgemäßen Art der wissenschaftlichen Untersuchung, sondern vergißt sich zu häufigem Aburteilen und zu scharf absprechenden Ausdrücken, die bei persönlichen Randbemerkungen verständlich, auch noch in kurzen Besprechungen, die im Tageslärm leichter untergehen, übersehbar, bei einem für weitere wissenschaftlich denkende Kreise bestimmten Buche unentschuldbar sind. Niemals durfte Heisenberg auch nur indirekt ein „feierliches Credo quia absurdum" zugeschoben, noch weniger von „der denkbar rücksichtslosesten Vergewaltigung eines Quellenzeugnisses" gesprochen werden, wo es sich bei Heisenberg um Äußerungen sorgfältigsten Abwägens aller nur denkbaren Möglichkeiten der Wertung von Überlieferungen handelt. B. sagt selbst im Vorwort, daß ihm manches scharfe und sehr scharfe Wort peinlich war, zu dem er sich, der Sache halber, genötigt fühlte. Es bleibt aber unverständlich, wie der Sache mit so scharfen Worten gedient sein soll. Zudem wimmelt es im Buche in einer nur Baumstark eigenartigen Diktion von „schlechthin", „schlechterdings" —, selbst die unmögliche Bildung „schlechthinig" tritt öfter auf —, und anderen Bekräftigungen, die überreden und eine Nachprüfung ausschließen sollen, in Wirklichkeit aber eine Beweisführung eher verdächtigen als stützen. Auch einige unerträgliche Fremdwörter (S. 42 Route einer Prozession, S. 77 im Fonde der Propyläen, S. 125 meskine Abmessungen) dürfen gerade heute nicht unbeanstandet bleiben. Schließlich möchte ich mich — persönlich wenigstens — von der überschwänglichen Einschätzung einiger Gelehrten, z. B. Strzygowskis als „unser aller Lehrer und Führer in der Erkenntnis der kunstgeschichtlichen Bedeutung des christlichen Ostens" oder Vincents als eines „Archäologen allerersten Ranges" unbedingt ausschließen.

Zur Besprechung des Einzelnen übergehend, liegt meines Erachtens der Kernpunkt der Beweisführung darin, daß die Verwüstung der Konstantinischen Bauten durch die Perser gar nicht einer völligen Zerstörung gleichkam, wie Heisenberg annimmt, sondern daß beträchtliche Teile erhalten blieben. Denn dann ist es von vornherein undenkbar, daß so tiefgehende Veränderungen vorgenommen werden konnten, schon mit Rücksicht auf die geringen, in so schwerer Zeit zur Verfügung gewesenen Mittel und vor allem aus Pietätsgründen. B. bringt nun aus arabisch-georgischen Quellenberichten ein Zeugnis bei, wonach Leichen von Erschlagenen in der Anastasis und zwar nach durchaus glaubhafter Deutung auf den Emporen (Matronikia) gefunden wurden, so daß der Umfang der durch Feuer bewirkten Zerstörung kein allzu großer gewesen sein kann. Damit wird zur Wahrscheinlichkeit erhoben, daß Modestos nichts weiter getan hat als die wichtigsten Konstantinischen Bauten wieder herzustellen. Es erhebt sich dann die Frage, ob ältere Quellenberichte irgend etwas enthalten, was bestimmt die seit Modestos bestehende Reihenfolge der Bauten ausschließt. Der Pilgerbericht des Breviarius de Hierosolyma vor 460, der als einziger die Bauten am Heiligen Grabe vollständig der Reihe nach aufzählt, führt uns vom Eingange her in die Basilika Konstantins, wobei ein Cubiculus, ubi crux Domini posita est, zur Linken bleibt, durch die Basilika mit einer Westapsis hindurch, dann in ein großes, Golgatha genanntes Atrium, dann nach Westen zu in die Anastasis, um schließlich noch (beim Herausgehen) ein bei der großen Basilika befindliches Nebenheiligtum zu erwähnen. Das ergibt von Ost nach West die auch heute zugrunde liegende Reihenfolge. Gegenüber den zunächst immer in vorderste Linie gerückten Quellenangaben des Eusebios macht B. mit Recht geltend, daß es sich dort um eine Erzählung von der Entstehungsgeschichte in rhetorisch stark ausgeschmückter Form handelt, in die allerdings eine Beschreibung merkwürdig verfließt. Eusebios beginnt mit dem Bau der Anastasisrotunde und berichtet dann von den übrigen Anlagen, dem Zwischenhofe, der Martyrionbasilika, dem ersten Atrium, den Propyläen. Nach Eusebios besaß das Zwischenatrium nur drei Hallenfluchten, weil auf der vierten Seite die Basilika sich erhob. Wenn Baumstark nun aus der Tatsache, daß bei den uns bekannten Konstantinischen Kirchen regelmäßig ein vierseitiges Atrium vor der Fassade stand, einen stringenten Beweis dagegen ableiten will, daß ein dreihalliges Atrium hier vor der Fassade des Martyrions gestanden haben könne, so mag das für die Grabeskirche zutreffend sein, ist es aber nicht allgemein; denn es ist eine bis in hellenistische Zeiten hinaufreichende Baugewohnheit, daß die Säulenhallen eines umlaufenden Peribolos an der vierten Seite an der sich eben die eingehegten Bauten erhoben, aussetzten, so schon im Buleuterium von Milet, in der Kaiserzeit etwa bei der Bibliothek von

Timgad oder den Kapitolstempeln von Sbeïtla, und erst die eigenartige Durchdringung von Peribolshallen und Hausatrium bei der Entstehung des Hofes der christlichen Basilika hat die an sich der Fassadenwirkung abträgliche vierte Hallenseite eindringen lassen, ohne daß sie jedoch zur unverbrüchlichen Regel wurde.

Was die bildlichen Darstellungen anbelangt, so kann nur die Mosaikkarte von Madeba mit voller Sicherheit als eine beabsichtigte und authentische Darstellung von wirklichen Bauten Jerusalems und damit auch der Anlagen am Heiligen Grabe gelten. Da ist dann zutreffend, daß unter den Jerusalemer Kirchenbauten die Anastasis unmöglich fehlen konnte, daß sie also nur in dem Halbrund angedeutet sein kann, das den westlichsten Teil der Grabeskirche bildet, also gegen Heisenberg zeugt. Bei allen anderen hierfür herangezogenen musivischen und plastischen Darstellungen, auch beim Mosaik von S. Pudenziana in Rom, halte ich eine sichere Beziehung auf die Anlagen am Heiligen Grabe nicht für bewiesen. Zur größten Vorsicht hat mich hier ein Versuch gemahnt, den ich seinerzeit machte, aus den zahlreichen alten Mosaik- und Miniaturbildern von Jerusalem und Bethlehem als Symbolen der ecclesia ex circumcisione und der ecclesia ex gentibus etwas für die Gestalt Bethlehems und seiner Geburtskirche zu ermitteln. Man hätte da gewiß wenigstens skizzenhafte Andeutungen der wirklichen Stadtbilder der verehrtesten Städte der Christenheit vermuten dürfen, in Wirklichkeit sind es nur ganz typische Bilder ohne den kleinsten individuellen Zug. Wo solche Architekturen den Hintergrund figürlicher Szenen bilden, müßte doch wenigstens ein engerer inhaltlicher Zusammenhang gegeben sein; das wäre aber bei der angezogenen Schmalseite des lateranischen Sarkophages Nr. 174 nicht im mindesten der Fall, denn was hat das Quellenwunder und die Blutflüssige mit den Bauten am Heiligen Grabe zu tun? Auch beim Mosaik von S. Pudenziana ist die Beziehung keine unmittelbar gegebene. Zudem müssen solche Architekturhintergründe erst einmal im weiten Zusammenhange der antiken Architekturlandschaft betrachtet und untersucht werden, um bemessen zu können, was an ihnen rein typisch ist und was darüber hinausgehend bestimmte Architekturbilder wiederzugeben strebt. Vorläufig bleibt da noch alles zweifelhaft und Ausdeutungen, wie sie z. B. Baumstark in einem Artikel des Oriens christ., Neue Serie, Bd. IV, S. 87ff.: „Darstellungen frühchristlicher Sakralbauten Jerusalems auf einem Mailänder Diptychon" gibt, halte ich für mehr als gewagt, für wertlos.

Bei den etwaigen baulichen Nachahmungen zieht Heisenberg zuerst die Apostelkirche in Konstantinopel und das damit verbundene Mausoleum für die kaiserliche Familie heran, in denen er eine bewußte Nachbildung der Anlagen am Heiligen Grabe erblickt. Gegenüber Baumstark glaube ich nun, daß Heisenberg hier die Lage des Mausoleums im Verhältnis zur Basilika richtig bestimmt. Die dafür maßgebenden Worte des Chrysostomos vergleichen die Lage des Mausoleums der Kaiser im Verhältnis zur Kirche der Apostel mit den Torwächtern bei einem Palaste. Da kann nun nicht irgendein Zugang zum Peribolos gegenüber einer der beiden Langseiten gemeint sein, sondern nur der Haupteingang, denn auch der Haupteingang des Palastes, „*αὐτὰ τὰ πρόθυρα*", ist ausdrücklich genannt. Aber trotzdem beweist das nichts für die Grabeskirche, so wenig wie andere Bauten, die eine Folge von Zentralbau, Hof und Basilika meist in westöstlicher Richtung aufweisen. Richtig verstanden ist ja auch die Folge bei der Grabeskirche die gleiche, nur daß, den besonderen Verhältnissen des Jerusalemer Stadtplanes Rechnung tragend, die Propyläen an die Hauptstraße nach Osten verlegt werden mußten. Santo Stefano in Bologna, das nach der Legende des heil. Petronius als eine Nachbildung der Bauten am Heiligen Grabe entstanden sein soll, ist zu sehr verbaut, um einen einigermaßen sicheren Anhaltspunkt abgeben zu können. Kodinos Patria erwähnen, was Heisenberg und Baumstark übersehen haben, einen Bau in Konstantinopel, der nach dem Vorbild des Grabes Christi erbaut wurde: ed. Bonn. 105: *Τὰ Κουράτορος ἐκτίσθη παρὰ Βηρίνης γυναικὸς Λέοντος τοῦ Μακέλου εἰς τύπον τοῦ τάφου Χριστοῦ.*

Was ferner die architektonischen Verhältnisse des Bauganzen anbelangt, so berechtigt nichts zu der Annahme, daß die Anastasis in Konstantinischer Zeit bedeutend kleiner gewesen sei als nachmals. Baumstark weist auch zutreffend nach, daß „descendere" in Pilgerberichten mit Beziehung auf die Anastasis gebraucht auf kein Hinabsteigen im Innern der Anlage zu deuten ist, sondern nur dann gebraucht wird, wenn der Weg von höher gelegenen Kirchen oder Stadtteilen zur Anastasis genommen wird. Andererseits führt, worauf schon Wulff hinweist, die Annahme der Martyrionbasilika als Westteil der konstantinischen Anlage zu einem architektonischen Ungeheuer von Basilika, namentlich dann, wenn die Grundmauern der heutigen Rotunde, die doch aller Wahrscheinlichkeit nach über den Modestianischen Wiederherstellungsbau zurückreichen, als Grundmauern einer riesigen

Westapsis gedeutet werden müßten. Verführt wurde Heisenberg allerdings noch durch die gepriesene „Entdeckung" Strzygowskis, daß in der heutigen Südfassade ein bedeutender Rest des konstantinischen Prachtbaues erhalten sei, während sie in Wirklichkeit ein unverfälschtes Werk der Kreuzfahrer ist, das in seinem Reichtum zwar vereinzelt steht, aber in vielen Einzelzügen in Jerusalem selbst, in Südfrankreich, Süditalien und Sizilien treffende Parallelen findet mit seinem eigentümlichen Gemisch von antikisierenden arabisch-byzantinisch-romanischen Formen.

Eine Profanbasilika als Wartehalle für die Gläubigen unmittelbar bei der Grabeskirche ist durch eine Stelle im Pilgerberichte der Aetheria bezeugt; aber weder läßt sich, wie Heisenberg annimmt, beweisen, daß sie innerhalb der Propyläen gelegen, noch, wie Baumstark will, daß sie das nördliche Gegenstück zum Baptisterium gebildet habe.

Es ist eine weitere Annahme Heisenbergs, daß die Stätte der Kreuzigung im Konstantinischen Bau in der Mitte des Atriums verehrt und erst von Modestos an die heutige Stelle verlegt worden sei. Aber neben den von Baumstark beigebrachten Gründen spricht nichts so sehr gegen künstlichen Aufbau und Verlegung als ihre völlig unsymmetrische Lage zur Achse der gesamten Heiligtümer. Wenn je ein solches Denkmal künstlich hergestellt und in Beziehung zu bestimmten Denkmalsbauten gebracht wurde, konnte es nicht so exzentrisch liegen, wie das heutige Golgatha tatsächlich liegt.

Mit Recht kann Baumstark noch auf die durch frühere Grabungen und die jüngsten sorgfältigen Nachforschungen der Archäologen von der Ecole biblique erzielten Ergebnisse hinweisen, die Aufklärung bezüglich der Grundmauern der Anastasis, der natürlichen Beschaffenheit des Golgathafelsens und der Reste der Propyläen und damit sichere Grundlagen wenigstens für den Umfang der Konstantinischen Anlagen am Heiligen Grabe gebracht haben, wenn darüber hinaus auch die von Heisenberg besonders dringend gewünschte Ermöglichung von umfassenderen Ausgrabungen als einzig sicherer Weg zur Lösung aller Probleme unbedingt als Endziel angestrebt werden muß.

Schließlich glaube ich auch Baumstark beipflichten zu können in der Ablehnung der allzu phantasiereichen religionsgeschichtlichen Zusammenhänge, die Heisenberg konstruiert — Adonisgrab als Vorläufer des Christusgrabes —, ohne daß die Überlieferung hierfür den kleinsten Anhaltspunkt bietet. Denn ich glaube selbst für Bethlehem das ausdrückliche Zeugnis des Hieronymus, daß in der Geburtshöhle nachmals eine heidnische Adonishöhle eingerichtet worden sei, ablehnen zu müssen auf Grund anderer besserer Überlieferungen. So merkwürdig es ist, daß fast alle neutestamentlichen Geschehnisse, die in Palästina lokalisiert wurden, also Geburt, Auferstehung, Himmelfahrt, Jüngerbelehrung, Elternhaus in Nazareth, Ort der Begegnung von Maria und Elisabeth usw. in Höhlen verlegt wurden, ohne daß in den evangelischen Berichten irgendein Hinweis darauf enthalten ist, so können doch gerade in Palästina weder Adonis- noch Mithrashöhlen — wofür Justinus Martyr bezüglich der Geburtshöhle schon Mitte des zweiten Jahrhunderts einen Beleg bieten könnte — für die Erklärung in Frage kommen, sondern neben mehr äußerlichen Gesichtspunkten wie Unzerstörbarkeit und Unverrückbarkeit von Höhlen als Ortsmarken, deren große Zahl im fast durchaus gebirgigen Lande nur jene alte, nicht einmal bloß orientalische, religiöse Grundstimmung, die im geheimnisvollen Dunkel der Felshöhlen das Göttliche ahnt und sucht, wovon sich vielerorts Spuren finden.

Edmund Weigand.

## HANS NEUBER, Ludwig Juppe aus Marburg. Verlag N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg.

Die große Zeit deutscher spätgotischer Plastik vom Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts, hat auch in Marburg und besonders in der Elisabethkirche, diesem Arsenal mittelalterlicher Skulpturen, bedeutende Beispiele hinterlassen, von denen das Grabmal Wilhelms II. und das Elisabethrelief am Rathaus urkundlich einem bestimmten Marburger Meister, Ludwig Juppe gehören. Auf Grund dieser bekannten Werke, zu denen noch eine Madonna aus Wehrshausen kommt, wurden die vier Altäre an den Ostwänden der Querschiffe der Elisabethkirche demselben Meister zugeschrieben. Das war schon von K. Justi geschehen, der die hohe Bedeutung und Qualität dieser Werke gewürdigt und sie in die Kunstgeschichte eingeführt hatte. Neuber greift, sich auf die früheren Forschungen stützend, viel weiter aus, bereichert das Werk des Meisters durch andere, halb ornamentale Werke wie zwei Totenschilde und Bronzegrabplatten, vor allem aber durch das ganz hervorragende Wappenrelief mit den Stifterbildnissen am Schloß. Dazu kommen einzelne, aus ihrem Zusammenhang herausgerissene Stücke, wie eine heil. Anna und eine Klagegruppe aus der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins. In Schüler- und Werkstattarbeiten breitet sich das Werk aus teils noch in

Marburg selbst, teils darüber hinaus bis nach Waldeck. Eine Lebens- und Familiengeschichte des Meisters wird auf gründlicher Benutzung alles urkundlichen Materials aufgebaut. Was aber dem Buche seinen besonderen Wert gibt, ist, daß es nirgends bei dem eng begrenzten Kreis seiner eigentlichen Aufgabe stehen bleibt, sondern bei jedem Thema, Grabdenkmal, Wappenschild, Bronzeplatte, Altar, den ganzen Umkreis eines solchen Themas zu der vorliegenden Aufgabe in Beziehung setzt und vor allem die Reihe der für jedes Thema in Marburg sich entfaltenden Lösungen in ihrem geschichtlichen Ablauf verfolgt. So wird aus der begrenzten Künstlerbiographie ein Stück Entwicklungsgeschichte der Marburger Kunst und der deutschen Kunst überhaupt. Das Resultat ist, daß wohl eine Kontinuität für Marburg besteht; das Folgende richtet sich nach dem Vorhergehenden. Dennoch gibt es keine Marburger Schule. Marburg ist ein Sammelpunkt, nicht ein Mittelpunkt der Kunst. Auch Juppe knüpft an alles Vorhergehende an, und besonders verbindet ihn vieles mit Meister Hermann, dem Schöpfer des Grabmals Ludwigs I., seinem unmittelbaren Vorgänger, der aber selbst schon kein Marburger ist. Dennoch gehört Juppe — und hier ist kein Widerspruch möglich — zum Kreise der Calcarer Kunst, deren Schule durch seinen Namen um ein bedeutsames Mitglied vermehrt wird. Andrerseits zeigt der Charakter seiner Kunst neben echt hessischen Typen einen Zug von spezifisch mittelrheinischer Milde und Gelassenheit. Auch das ist ein beachtenswertes Resultat, da diese Beziehungen zur mittelrheinischen Kunst in Hessen das ganze Mittelalter hindurch sich offenbaren. Auch hier bei Juppe hätte vielleicht ein Hinweis auf die ähnliche Gesinnung in dem Passionszyklus des Wormser Domes erfolgen können. So geht man willig mit den Ausführungen des Verfassers mit, nur zuweilen gemüht durch eine wuchernde Ausbreitung von Beobachtungen, die den jugendlichen Verfasser — denn es handelt sich um eine Erstlingsarbeit — offenbar selbst zu sehr überwältigt haben. Wenn sich die Kritik regt, so darüber, daß die berechtigte Tendenz zum Vereinigen des Zerstreuten und Auseinanderliegenden zuweilen die Entscheidung über augenfällige Differenzen in den Hintergrund gedrängt hat. So kann ich mich des Eindrucks eines bedeutsamen Stilunterschiedes zwischen dem Katharinenaltar einerseits, dem Elisabeth- und Georgsaltar andrerseits nicht erwehren, indem in ersterem alles großzügiger, schwungvoller, stilisierter ist, in letzteren kleinlicher, mühseliger, stockender, aber physiognomisch belebter. Der Johannesaltar vermittelt dazwischen. Da aber die Qualität des Katharinenaltars, des frühesten, mir am höchsten erscheint, würde bei einer entwicklungsgeschichtlichen Erklärung der stilistischen Unterschiede sich mit zunehmender Meisterschaft sinkende Qualität ergeben. Ich möchte nicht in den Fehler überheblicher Rezensenten verfallen, ein Urteil nach dem ersten Blick über das Resultat langjähriger Beschäftigung mit der Sache zu stellen, doch läßt sich andrerseits nicht leugnen, daß gerade bei der biographischen Betrachtung historische Urteile die ursprünglichen Qualitätsurteile verdrängen. Am wenigsten kann ich mich entschließen, das prachtvolle, markige Wappenrelief des Schlosses Juppes Werken anzureihen. Es steht in seinem entschiedenen, eckigeren, seinem herberen und ornamental üppigen Stil dem Grabmal Ludwigs I. näher. Deshalb bleibt doch die Zusammenstellung aller dieser Werke zu einem eng verbundenen Kunstkreis zu Recht bestehen und Neubers unbestrittenes Verdienst. Er rückt auch die berühmte, durch ihre Ruhe und fast klassizistische Ausgeglichenheit bestechende und deshalb wohl etwas überschätzte Elisabethstatue mit dem Kirchenmodell in die Nähe dieses Kreises. Eine Begründung seines Urteils, daß sie in die 70er Jahre des 15. Jahrhunderts gehört, bleibt abzuwarten. Mir würde sie dieses klassizistischen Einschlages wegen, der auch Juppes Grabmal gegenüber den früheren charakterisiert, nach 1500 anzusetzen scheinen.

Alles in allem bleibt Neubers Juppe als Buch eine fleißige Arbeit, als Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte äußerst wertvoll, als Anteil an Marburger Lokalforschung an erster Stelle zu nennen. Es ist F. Küch gewidmet, dem Direktor des hiesigen Archivs und Bearbeiter der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marburg. Man begreift diese Widmung, wenn man im Buch auf Schritt und Tritt auf Untersuchungen dieses Historikers Bezug genommen sieht, aus dessen Kenntnis der Lokalgeschichte vermutlich jede kunsthistorische Arbeit über Marburg schöpfen wird.

R. Hamann-Marburg.

## ALFRED BURGHEIM, Der Kirchenbau des 18. Jahrhunderts im Nordelbischen. Boysen, Hamburg 1915. 89 S. Gr.-4°, dazu Mappe mit 132 Bildern.

Dr. ing. Burgheim zu Hamburg hat in der Arbeit, deren Ergebnisse in diesem schön ausgestatteten Buche vor uns mehr ausgeschüttet als — es fehlt unerträglicherweise jegliches Register

oder was ein solches ersetzen könnte — ausgebreitet werden, ein Feld urbar gemacht, das wenig anlockend war, und dessen Anbau viele Mühe kostete. Es war eine neue Inventarisation, mit allen ihren Mühen, Umständen und Kosten erforderlich, dazu ausgedehnte Vorarbeiten und endlich Archiv- und Sammlungsstudien. Der Ertrag ist sehr erfreulich. Das Gebiet, das mit kluger Einschränkung gewählt und begrenzt ist, das Land nordöstlich der unteren Elbe bis ins südliche Schleswig hinein, ist für die Kunstgeschichte nicht gerade wichtig, abgesehen von gewissen älteren Entwickelungen; die Bauwerke des 18. Jahrhunderts laden keineswegs durch Großartigkeit und Schönheit ein. Doch sind etliche als immerhin beachtenswert erkannt gewesen, so Uetersen, Rellingen, Altona, Wilster. Der Geist, der die Hamburger Michaeliskirche geschaffen hat, konnte nicht anders als auch auf dem Lande seine Wirkungen tun. Teils ist das durch Sonnin selbst geschehen, teils durch recht tüchtige Nachfolger oder Gleichstrebende, die bekannt zu werden verdienen. Das Inventar der Kunstdenkmäler hat seiner Zeit, den Anforderungen seiner Zeit und Aufgabe stark vorgreifend, auch die Schöpfungen des 18. Jahrhunderts mit Aufmerksamkeit berücksichtigt. Heute, wo selbst die Biedermeierei für etwas Herrliches gilt, in deren grauenhafter Öde wir Ältere aufgewachsen sind, werden ganz andere Anforderungen gestellt. Überhaupt ist aber jetzt im Inventar viel Mangelhaftes zu berichtigen, Neues hinzuzufügen. Solches besorgt A. Burgheim vorzüglich, zugleich hat er es in wohlgegliedertem Texte sowie in den vortrefflichen Rissen und Bildern zusammengestellt, gesondert und geklärt. Darum können wir das Buch nicht bloß als eine ungewöhnliche Doktorarbeit (der hannöverischen Hochschule) begrüßen, sondern zugleich als eine namhafte Bereicherung unserer Kunstliteratur, unentbehrlich für den, dem das 18. Jahrhundert anliegt.

Dieser Gedanke begründet sich sofort bei Betrachtung einer Studie von Otto Kolsrud zu Christiania, die kurz vor Burgheims Buche erschienen, derselben Zeit gewidmet ist: Altar, Preikestol (Kanzel) og Orgel (aus dem 70. Jahrgang der Berichte des norw. Ver. f. Erh. der Altert.-Denkm., Kriat 1915). Kolsrud bearbeitet mit Aufbietung vieles Fleißes, von der Reformation ausgehend, die Einrichtung der evangelischen Kirchenbauten, vorzugsweise des 18. Jahrhunderts. Schleswig-Holstein ist mit anerkennenswerter Gewissenhaftigkeit mitbehandelt. Doch was hätte der eifrige Verfasser so viel Vollkommneres und Besseres hier bieten können, wenn ihm nicht bloß die Angaben unseres Inventars, sondern die reichhaltigen und vielfach richtigeren Burgheims vorgelegen hätten! Im übrigen ist die Studie verdienstlich, also namentlich für die wichtig, die sich mit dem Vereinigungsverhältnis von Kanzel und Altar beschäftigen, kurz gesagt, dem, was man neuerdings mit übler Wortbildung als „Kanzelaltar" zu bezeichnen sich nicht bedenkt. R. Haupt.

## GUSTAV PAULI, Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. I. Teil. — Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft. — A. Voigtländer-Tetzner, Frankfurt a. M. 1914.

Die Prestel-Gesellschaft setzt das in Weimar glücklich Begonnene in Bremen fort. Über die beiden Weimarer Mappen habe ich hier geschrieben. Übrigens: meine Bemängelung, daß jeglicher Text fehlte, beruhte auf einem Übersehen. In der Tat war ein Textheft erschienen. Es lag mir nur nicht vor, als ich die Blätter durchging, und ich ahnte nichts von seiner Existenz. Wie ich mich nun überzeugt habe, widersprechen meine Bemerkungen den Angaben der Herausgeber in ganz wenigen Punkten.

Die Bremer Sammlung, die Gustav Pauli veröffentlicht, ist der Weimarer nach Umfang und Art nicht unähnlich. Ihr berühmter Hauptschatz sind die Dürer-Zeichnungen aus dem Besitze des Senators Hieronymus Klugkist — ein abgesplittertes Stück von dem großen habsburgischen Bestande. Da die Mehrzahl dieser Blätter in Lippmanns Kodex befriedigend abgebildet ist, bleibt nur eine Nachlese übrig. Drei von Lippmann beiseite geschobene, allerdings von Ephrussi berücksichtigte und von der Dürer-Society publizierte Zeichnungen erscheinen hier in vorzüglichen Nachbildungen.

Paulis Text enthält alle erwünschten Angaben. Sein Bestimmungen bieten zu kritischen Einwendungen kaum Anlaß.

Von den drei Dürer-Blättern datiert Pauli — wie Peartree im X. Bande der Dürer-Society — das Profilbildnis einer italienischen Dame in die Zeit von 1495, hält das Datum 1514 (samt dem Monogramme) für eine spätere Zutat und glaubt, daß die Zeichnung nach einem oberitalienischen Gemälde ausgeführt sei. Nicht weniger einleuchtend ist seine Beurteilung der Studie eines derben Männerkopfes, die wirklich auffällige Ähnlichkeit zeigt mit dem von 1505 datierten Kopf eines Bauern im British Museum (L. 236). Schwieriger ist es, dem Herausgeber bei der Rettung und Da-

tierung des „Richterspruchs“ zu folgen. Dargestellt ist in dieser bisher fast unbeachtet gebliebenen altertümlichen und an Mängeln reichen Komposition, wie zwei Söhne auf die Leiche ihres Vaters schießen, während der dritte sich weigert, solche Untat zu begehen. Pauli setzt das Blatt „nach Technik und stilistischem Charakter in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts“ — das wäre in die Zeit der Apokalypse. Ich kann in diesem Falle nicht ohne weiteres zustimmen, obwohl ich mich sonst im Urteil über Dürers Jugend mit Pauli in Übereinstimmung befinde, also nicht etwa von anderen Voraussetzungen ausgehe als er. Die Bremer Zeichnung enthält Züge, die an Dürers Arbeiten von 1489 erinnern, z. B. die schwachen Hände, sie steht durch eine Figur mit dem Kupferstiche der „Sechs Krieger“ (B. 88) in Beziehung, der etwa 1495 entstanden ist. Die Autorschaft Dürers scheint mir nur mit der Bedingung annehmbar zu sein, daß das Blatt erheblich früher angesetzt wird als wie Pauli vorschlägt.

Von altdeutschen Meistern sind außer Dürer Schäufelein mit einer Kreidezeichnung, einer Anna Selbdritt, die echt signiert und 1511 datiert ist, vertreten und Melchior Lorch mit dem Entwurfe zu einem Schüsselrande (signiert und 1553 datiert).

Das Watteau-Blatt ist dünn und nicht durchaus überzeugend.

An italienischen Arbeiten ist die Sammlung arm. Ein bedeutsames Dokument ist allein die Zeichnung von Piero di Cosimo, ein Entwurf zu dem bekannten Gemälde in den Uffizien, der Empfängnis Mariä. Die Manier steht etwa zwischen Filippinos und Leonardos. Das Gemälde in Florenz wird zu den späteren, von Leonardo inspirierten Schöpfungen Pieros gerechnet.

Von den niederländischen Blättern aus dem 16. Jahrhundert ist die große Zeichnung mit Rhea Silvia zwar nicht von Patinier, aber noch weniger, wie früher geglaubt wurde, von einem Deutschen, von Altdorfer. Für Patinier ist die Landschaft nicht fest und sicher genug konstruiert. Ein vlämischer Zeichner um 1520 hat das etwas manierierte Blatt ausgeführt. Die sechs Zeichnungen mit den Sakramenten sind ebenfalls niederländisch und nicht später entstanden als der sog. Patinier, sie sind schwerlich für Buchillustration bestimmt und stammen von einem ziemlich fruchtbaren Zeichner, der gelegentlich mit Orley verwechselt worden ist.

Van Dyck ist mit drei Skizzen aus seiner Jugendzeit ausgezeichnet repräsentiert, wenn auch die verblüffende Genialität der Handschrift nicht ganz echt ist. Vlämischen Ursprungs sind ferner ein schönes typisches Blatt von van Breughel (1607 datiert, wie es scheint), ein mittelmäßiges von Jordaens und ein vortrefflicher Entwurf von Frans Snyders.

Reich, wie gewöhnlich, treten die Holländer auf, nämlich Jan Both, Albert Cuyp, C. Dusart, Es. v. d. Velde, Thomas Wijck und mit einem ungewöhnlichen Stallinterieur J. de Vlieger, der sich hier, wie in einigen Radierungen an P. Potter anschließt. Die Flußlandschaft mit der Ansicht von Haarlem sieht dem Motiv nach ganz wie ein Salomon Ruysdael aus und so hieß das Blatt auch früher da aber Bredius und Kronig es dem Jakob Ruisdael geben, bescheide ich mich.

Von den Rembrandt-Zeichnungen sind drei echt und von Hofstede de Groot beschrieben (No. 190, 192, 277), dagegen ist das Blatt „Am Kamin“, soweit ich nach der Abbildung urteilen kann, eine rohe Nachahmung.

Die Mappe, die als I. Teil bezeichnet ist, enthält 30 Lichtdrucke. Die Bremer Sammlung besitzt aus den Vermächtnissen Albert und Hermann Schmidt, abgesehen von dem Dürer-Schatz, so viele gute Zeichnungen, daß ein dem ersten gleichwertiger zweiter Teil zu erwarten ist.

Max J. Friedländer.

## ALFRED SEMERAU, Die Kurtisanen der Renaissance. Verlegt bei Wilhelm Borngräber, Berlin und Leipzig.

Das Buch ist zu breit angelegt. Seitenlange Zitate aus Delicados „La Lozana Andaluza“ sind so wenig gerechtfertigt wie die eingehenden Charakteristiken der Renaissance-Päpste und Agostino Chigis, Persönlichkeiten, mit deren Lebensumständen die Leser dieser Monographie vertraut sein dürften. Eine ungeheure Fülle von Material ist zusammengetragen. Die Verhältnisse in Rom, Mailand, Neapel, Venedig, Bologna, Ferrara, Perugia, Pavia werden untersucht, vergleichsweise Straßburg und Valencia herangezogen. Das Bild weist im wesentlichen überall die gleichen Züge auf: das goldne Zeitalter der Kurtisane, die mit dem Pomp einer Königin auftritt, ist das Rom der Renaissance. Mit Pauls IV. Regierungsantritt ist diese Epoche in der Papststadt zu Ende. Andrea Calmo leiht der allgemeinen Mißstimmung über die Ausweisung der Kurtisanen 1525 beredten Ausdruck: „Ach, was wird das Jubiläum trist werden, und was soll ich in Rom machen, jetzt, wo man die Kurtisanen verjagt hat.“ In Venedig und Neapel dauert die Herrschaft der Kurtisanen bis

ins 18. Jahrhundert. Immer wieder versucht die Regierung dem Dirnenwesen zu steuern und die Frauen in bestimmten Vierteln zu kasernieren, ein Brauch, den bereits die Antike beobachtet hat, aber mit erstaunlicher Findigkeit werden diese Maßregeln umgangen. Auch in den Erlässen über Tracht herrscht wenig Konsequenz: die Kurtisanen müssen besondere Abzeichen tragen, kostbare Stoffe werden ihnen verboten, nimmt aber der Luxus der Frau vom Stande überhand, so fallen für die Kurtisanen alle Schranken, da die Stadtväter hoffen, auf diese Weise die ehrbare Frau zur Einfachheit in der Kleidung zurückzubringen.

Es wirkt überraschend, wie häufig Erlässe gegen Juden und Dirnen zusammenfallen. Gelb, die geschmähteste Farbe der Renaissance, ist in vielen Städten Vorschrift für die einen wie für die anderen; in Bologna dürfen die Dirnen zum Spott für die Juden nur am Sonnabend durch die Stadt gehen, und nichts wird so schwer geahndet wie Beziehungen zwischen Kurtisanen und Andersgläubigen: Juden, Türken und Negern.

Das Buch bildet nur einen Teil einer großen Publikation Semeraus über „Die Frauen der Renaissance", die bei Georg Müller in München erscheinen wird.

Rosa Schapire.

# RUNDSCHAU

## DER CICERONE.

VII., Heft 21/22:

OTTO GRAUTOFF, Zum Problem der Antike und des Barocks im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich. (9 Abb.)

ERNST LEMBERGER, Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei. (6 Abb.)

## KUNST UND KÜNSTLER.

XIV., Heft 2:

DE COSTER, Till Ulenspiegel Kap. 36, 37, 40, mit sieben Original-Lithographien von Rudolf Großmann.

MAX J. FRIEDLAENDER, Matthias Grünewald. (1 Taf., 5 Abb.)

KARL ERNST OSTHAUS, Wiener Barock. II. (16 Abb.)

HEDWIG FECHHEIMER, Das ägyptische Tier. II. (Reliefs.) (13 Abb.)

## KUNST UND HANDWERK.

1916, Heft 1:

RICHARD BRAUNGART, Kriegsgraphik von Julius Diez. (17 Abb.)

G. J. W., Anmerkungen zu den neuen Raumschöpfungen von Paul Thiersch. (8 Abb.)

## KUNST UND KUNSTHANDWERK.

XVIII., Heft 9:

HARTWIG FISCHEL, Ausstellung österreichischen Kunst- und Exportglases im österreichischen Museum. (55 Abb.)

KLARA RUGE, Das Museum der schönen Künste in Boston. (2 Abb.)

## KUNSTGEWERBEBLATT.

Neue Folge XXVII., Heft 1:

ADOLF BEHNE, Gedanken über Kunst und Zweck. Dem Glashause gewidmet. (6 Abb.)

BRUNO RAUECKER, Der Krieg als Erzieher zur Type.

OTTO SCHULZE, Das Malerische in der Baukunst und in der Landschaft.

FRITZ HANSEN, Vom Urheberrecht an Architektur-Entwürfen.

Ausstellung Krieg und Kunstgewerbe im Kgl. Landesgewerbemuseum-Stuttgart. (8 Abb.)

## ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Neue Folge, XXVII., Heft 1:

WILHELM VON BODE, Die beiden Ostade. (9 Abb.)

RUDOLF OLDENBOURG, Zu einer Radierung Peter Halms nach Guardi. (1 Orig.-Rad.)

JULIUS VOGEL, Zeichnungen und Studien von Max Klinger. (3 Abb.)

DEUTSCHE KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS IN LEIPZIG. (2 Taf., 14 Abb.)

I. Hermann Voß, Süddeutsche Schulen.

II. Hildegard Heyne, Norddeutsche Schulen.

## DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XIX., Heft 1:

W. WARTMANN-Zürich, Gedächtnisausstellung Max Buri in Zürich. (1 farb., 2 schwarze Taf., 11 Abb.)

HERMANN ESSWEIN, Verdeutschung fremdsprachlicher Fachausdrücke in der Malerei.

KARL MAYR, Zwölf Kriegsradierungen von Erich Erler. (2 Taf., 3 Abb.)

HANS ROSENHAGEN, Große Berliner Kunstausstellung 1915. II. (2 Taf., 4 Abb.)

A. J., Ostpreußische Kriegsflüchtlinge, von Bildhauer Ludw. Grei-München. (6 Abb.)

ANTON JAUMANN, Der Kleidermacher und die Zeichnerin. (5 Abb.)

OTTO SCHULZE, Die Technik als Trägerin des künstlerischen Ausdrucks.

HARTWIG FISCHEL, Ausstellung österreichischen Kunst- und Exportglases in Wien. (2 Taf., 14 Abb.)

JULIE ELIAS, Herbsthüte. (5 Abb.)

WILLY FRANK, Österreichische Denkmalkunst. (1 Taf., 13 Abb.)

## JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XXXVI. Bd., Heft 4:

WILHELM VON BODE, Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin aus dem Czartoryski-Museum in Krakau und die Jugendbilder des Künstlers. (1 Taf., 10 Abb.)

F. WITTING, Luciano de Laurana als Maler. (5 Abb.)

HILDEGARD ZIMMERMANN, Eine Silberstiftzeichnung Jan van Eycks aus dem Besitz Philipp Hainhofers. (1 Taf., 5 Abb.)

LUDWIG VON BALDASS, Eine Komposition Barend van Orleys. (2 Taf., 4 Abb.)

## REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XXXVIII., Neue Folge, Bd. III, Heft 4:

W. K. ZÜLCH, Martin Caldenbach, genannt Heß, und Nikolaus Nyfergalt, zwei mittelrheinische Maler. (6 Abb.)

HASAK, Der Dom zu Regensburg. (1 Abb.)

FRITZ HOEBER, Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik.

Literatur.

## DIE GALERIEN EUROPAS.

X., Heft 10:

ANTOINE PESNE, Elisabeth Christine, Königin von Preußen; Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste. Text von Arthur Lindner.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN, Simeon im Tempel; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

GEORGE VAN DER MIJN, Bildnis des Cornelius Ploos van Aemstel; Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

GEORGE VAN DER MIJN, Bildnis der Elisabeth Ploos (Tochter des Malers Cornelius Troost); Haag, Kgl. Gemäldegalerie.

KREIS DES MEISTERS WILHELM, Die Darstellung im Tempel; Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

## BERLINER MÜNZBLÄTTER.

Neue Folge, XXXVI. Jahrg. Nr. 166.

PH. LEDERER, Eine antike Münze als kaiserliches Geschenk für die Nationalstiftung. (1 Abb.)

J. V. KULL, Merkwürdige Schaumünzen Johann Wilhelms, Kurfürsten von der Pfalz.

J. MANN, Anhaltische Münzen und Medaillen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis 1906. Nachtrag. (Fortsetzung.)

E. BOHLEN, Das deutsche Notgeld 1914/1915. (Fortsetzung.)

H. BALSZUS, Ein polnisches Münzbuch. (Schluß.)

Nr. 167.

LEON RUZICKA, Mesembria inedita. (1 Tafel mit 16 Abb.)

KARL W. SCHERER, Ein Beitrag zur pfälzischen Münzkunde. (Fortsetzung.)

ERICH WITTE, Schüsselpfennigfund in Angermünde.

E. BOHLEN, Das deutsche Notgeld 1914/1915. (Schluß.)

E. BAHRFELDT, Schwaren aus der Niederweser-gegend. (Fortsetzung.)

## MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST.

Offizielles Organ d. bayrischen Vereins d. Kunstfreunde (Museums-Verein) und der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft.

III. Vierteljahrsheft 1914/15:

WILHELM SCHMIDT †.

E. BUSCHOR, Die Oxforder Niobe. (10 Abb.)

A. FEIGEL, S. Anna im Wochenbett. (2 Abb.)

GEORG HABICH, Über zwei Bildnisse Ottheinrichs von der Pfalz. II. Steinmedaillon von Hans Daucher. (12 Abb.)

RUDOLF OLDENBOURG, Studien zu van Dyck. (12 Abb.)

Berichte.

## AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen.

XXXVII, November 1915:

WILHELM VON BODE, Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums (Dirck Hals, W. C. Duyster, Symon Kick).

FRIDA SCHOTTMÜLLER, Italienische Verdurateppiche im Kaiser Friedrich-Museum. (2 Abb.)

KURT GLASER, Zwei verworfene Holzschnitte Menzels zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen. (4 Abb.)

## MITTEILUNGEN DER K. K. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XIV., III. Folge, August 1915:

TADEUSZ SZYDLOWSKI, Die Verheerungen des Krieges an Kunstdenkmälern in Galizien an der Dunajeclinie und in den Bezirken Tarnów und Gorlice. (14 Abb.)

FORTUNAT v. SCHUBERT-SOLDERN, Einiges über Plakate und Firmenschilder. (10 Abb.)

MARTIN HELL, Römische Gräber in Morzg bei Salzburg. (8 Abb.)

Tätigkeitsbericht. (13 Abb.)

## AMERICAN JOURNAL OF ARCHAEOLOGY.

XIX, No. 3:

L. D. CASKEY, A chryselphantine Statuette of the Cretan Snake-Godess. (7 Taf., 7 Abb.)

GEORGIANA GODDARD KING, French figure sculpture on some early Spanish churches. (16 Abb.)

S. B. MURRAY, JR., The dating of the great temple of Baal at Palmyra.

ERNEST T. DEWALD, The iconographie of the Ascension. (26 Abb.)

W. A. OLDFATHER, Inscriptions from Locris.

WILLIAM N. BATES, Archaeology News (January-June 1915).

## ART IN AMERICA.

III., Oktober 1915:

FRANK JEWETT MATHER JR., Three early Flemish tomb pictures. (4 Abb.)

OSWALD SIRÉN, The earliest pictures in the Jarves Collection at Yale University. (4 Abb.)

HERVEY E. WETZEL, Persian and Indian paintings in the Museum of Fine Arts, Boston II. (10 Abb.)

R. MEYER-RIEFSTAHL, Early textiles in the Cooper Union Collection, II. (6 Abb.)

AUGUST L. MAYER, Notes on Spanish pictures in American Collections. (4 Abb.)

# NEUE BÜCHER

WALTER BOMBE, Perugia (Berühmte Kunststätten, Bd. 64). Mit 109 Abb. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

EUGEN LÜTHGEN, Belgische Baudenkmäler. Mit 96 Vollbildern. Preis geb. M. 3.—. Insel-Verlag, Leipzig.

FRITZ BURGER, Handbuch der Kunstwissenschaft. Lieferung 21: Graf Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, Heft 2. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Berlin-Neubabelsberg.

ANDREAS AUBERT, Caspar David Friedrich, „Gott, Freiheit, Vaterland". Aus dem Nachlaß des Verfassers herausgegeben im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft von G. J. Kern. Übersetzung aus dem Norwegischen von Luise Wolf. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

WALTER BOMBE, Perugino, Des Meisters Gemälde. Mit 249 Abb. („Klassiker der Kunst" Bd. XXV.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

KARL WOERMANN, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2. Aufl. Bd. I. Preis geb. M. 14.—. Verlag Bibliograph. Institut, Leipzig.

WILHELM HAUSENSTEIN, Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei — Plastik — Zeichnung. Preis geb. M. 7.50. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin.

HERMANN UHDE-BERNAYS, Spitzweg, der Altmeister Münchner Kunst. Mit 140 Abbildungen, In Pappband M. 4.—, in Geschenkband M. 5.50. Delphin-Verlag, München.

E. TIETZE-CONRAT, Die Linearkomposition bei Tizian. Sonderdruck. Im Kommissionsverlag der Wagnerschen k. k. Universitäts-Buchhandlung, Innsbruck.

GEORG JACOB WOLF, Adolf von Menzel, der Maler deutschen Wesens. 149 Gemälde und Handzeichnungen des Meisters. Preis ungeb. M. 3.—, geb. M. 4.50. Verlag F. Bruckmann A.-G. in München.


VIII. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Schriftleiter Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Darmstadt, Heinrichstr. 51, Fernsprecher 2150. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung in BERLIN: HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstr. 158. In MÜNCHEN: Dr. ADOLF FEULNER, i. V. Dr. HANS KARLINGER, München, Ismaningerstr. 581. In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Elisabethstr. 51. / In HOLLAND: i. V. Dr. OTTO HIRSCHMANN, Haag, Willem de Zwijgerlaan 9. / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65. / In AMERIKA: FRANK E. WASHBURN-FREUND, New York City, U. S. A., 420 West, 116 Street.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telephon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.



Studien und Skizzen zur
**Gemäldekunde**
Herausgegeben von Dr. Theodor von Frimmel
Mit vielen Textabbildungen u. Tafeln
Bisher erschien: Band I (10 Lieferungen) M. 18.—
und Band II (Lieferung 1/2) M. 3.—
:: Kommissions-Verlag ::
GEROLD & Co. in Wien, Stefansplatz 8

KÜNSTLER-BILDER VOM WELTKRIEGE
und beinahe 500 andere farbenreiche Bilder
Voigtländer-
Künstler-Steinzeichnungen
Nur deutsche Kunst. Preise der Bilder: 1 bis 6 Mk.
Alles Nähere in dem „Handbüchlein künstlerischen Wandschmucke"
142 Seiten mit 500 Abbildungen
Preis 60 Pf. Ausland 70 Pf., auch in Briefmark., in allen Buch- und Kunsthandlungen oder durch
R. Voigtländer-Verlag in Leipzig

# Kunstanalysen

**aus neunzehn Jahrhunderten. Ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken von Prof. Dr. Berthold Haendcke**

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit mehr als 200 Abbildungen

**284 Seiten Klein-Quart. Preis gebunden M. 10.—**

Karlsruher Zeitung: Das Gesamturteil über das Werk kann nur bedingungslos günstig lauten; es wird seinen Zweck, die Gebildeten zu einer vertieften Kunstbetrachtung anzuleiten, sicher erreichen.

George Westermann / Braunschweig / Berlin / Hamburg

## ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE

### Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung

**von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Von F. Adama van Scheltema.**

Mit 26 Abbildungen auf 21 Tafeln in Lichtdruck.
Geheftet . . . M. 14.—

Über die Abendmahls-Darstellungen eine ikonographische Studie zu erhalten, war ebenso wünschenswert, wie die Arbeit lohnend sein mußte. Auch ist der Verfasser bei der Ausführung geschickt den verschiedenen Klippen auf dem Wege gegangen . . . . Vor allem geht er der Versuchung aus dem Wege, in kleinlichem Pragmatismus die Wandlungen des Bildes aus religiösen, politischen oder nationalen Zufälligkeiten zu erklären: vielmehr geht er durchweg nur von der rein künstlerischen Entwicklung aus . . . . Die 26 Darstellungen in Lichtdruck bilden eine dankenswerte Beigabe zu der fleißigen und unterrichtenden Arbeit. *Frankfurter Zeitung.*

### Die norwegische Malerei im 19. Jahrhund.

**Von Andreas Aubert.**

Mit 87 Abbildungen
Geheftet . . M. 6.—
Gebunden . M. 7.50

Es ist nicht wenig, was gerade Norwegen auf dem Gebiete der Malerei geleistet hat. Seine künstlerische Entwicklung geht lange Zeit der deutschen parallel und Männer wie Dahl und Gude gehören fast unmittelbar zur Düsseldorfer Schule. Als aber um die siebziger Jahre auch hier oben im Norden die Revolution einsetzt, da findet sich das spezifisch norwegische in der Kunst zu neuen Formen zusammen. Männer wie Thaulow, Werenskiold und Krogh waren die großen Entdecker dieser Jahre. Ihnen sind die Jungen gefolgt, unter denen sich markante Erscheinungen wie Edward Munch auch im übrigen Europa durchgesetzt haben.

### Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung.

**Von August Grisebach.**

Geheftet . . . M. 10.—
Gebunden . . M. 12.—

Die Geschichte des architektonischen Gartens findet hier die erste zusammenfassende Darstellung von deutscher Seite. Als Abbildungen sind zeitgenössische Stiche beigegeben, mit feinem Gefühl ausgewählt. *Monatshefte für Kunstwissenschaft.*

### Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts.

**Von Moritz Stübel.**

Geheftet . . . M. 6.—

„Es ist ein sorgfältig durchgearbeitetes, für die Geschichte der Diplomatie, des Sammlerwesens und Kunsthandels äußerst wichtiges Buch, eine Arbeit auf dankbarem, wenig betretenem Boden. . . Es genügt, das Buch noch einmal als eine beachtenswerte Quelle für ein Gebiet zu nennen, das in jüngster Zeit größere Wertschätzung gewonnen hat."
*Monatshefte für Kunstwissenschaft.*

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG


466

Michelangelo-Bildnis — Breslau, Stadtbibliothek

Zu: ERNST STEINMANN, EIN MICHELANGELO-BILDNIS IN DER STADTBIBLIOTHEK ZU BRESLAU

Abb. 1. Johannes der Evangelist

Abb. 2. Jacobus maior

Abb. 3. Ein Apostel

Zu: ROBERT WEST, LÜBECKER PLASTIKEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Abb. 4. Ein Apostel

Abb. 5. Apostel Petrus

Abb. 6. Der Abt

Abb. 7. Der Bischof

Zu: ROBERT WEST, LÜBECKER PLASTIKEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS

Abb. 1. Syrischer Buchdeckel in der Marienkirche zu Khâkh (Tûr Abdin)

Abb. 2. Syrischer Buchdeckel im Markuskloster zu Jerusalem

Abb. 3. Armenischer Bucheinband in der Jakobuskathedrale zu Jerusalem; Vorderseite

Abb. 4. Armenischer Bucheinband in der Jakobuskathedrale zu Jerusalem; Rückseite

Zu: ANTON BAUMSTARK, SYRISCHE UND ARMENISCHE BUCHEINBÄNDE IN GETRIEBENEM SILBER

Abb. 5. Syrischer Bucheinband im Markuskloster zu Jerusalem; Vorderseite

Abb. 6. Syrischer Bucheinband im Markuskloster zu Jerusalem; Rückseite

Abb. 7. Detail des Obigen

Abb. 8. Detail des Obigen

Zu: ANTON BAUMSTARK, SYRISCHE UND ARMENISCHE BUCHEINBÄNDE IN GETRIEBENEM SILBER

BINDING SECT. APR 28 1957

N
3
M8
Jg.8

Monatshefte für Kunst-
wissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY